INMÓVIL 04

Ficción y documental: puentes… fronteras

Comité Editorial

Camilo Luzuriaga
Lissette Cabrera
Mauricio Acosta
Camille Rousseau

Editora

Lourdes Endara

Revista Digital de INCINE
Año 2017, Vol. 3, N. 1 abril 2017
ISSN 2528-7990

INCINE, Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación
Lugo N24-298 y Vizcaya
Quito
Teléfono: 290 89 90

ÍNDICE

Editorial **4**

En Foco

Tito Molina — Ficción vs. documental: el cuento que nos enseñan — 8

Camilo Luzuriaga — Tensiones entre dos modalidades. Un acercamiento desde los festivales de cine documental y de ficción en Ecuador — 26

Fuera de Foco

Alfredo Breilh — Flaherty: la reconstrucción del pasado — 38

Paulina Simon — Coutinho, el mejor pretexto para conversar sobre cine documental — 56

.

Fuera de cuadro

Mauricio Acosta — *Tanta wawa* — 70

Lourdes Endara — "Llevar la mentira a la historia": Javier Izquierdo de cara a la dirección de *Un secreto en la caja* — 82

Editorial

Con gran entusiasmo **INMÓVIL** llega a su cuarta entrega dedicada a reflexionar sobre el documental, justo cuando faltan pocos días para que la décimo sexta edición del *Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine*, EDOC, se lleve a efecto en Quito y Guayaquil. Una coincidencia muy grata que sirve para que el debate que propone este número se encarne en la realidad.

Al planear el número, se propuso a los articulistas que concentraran su reflexión en los puentes y fronteras que existen entre el cine documental y el cine de ficción. Esta idea general es abordada en los seis aportes desde distintos ángulos y estilos, todos pensados para generar nuevas inquietudes en los lectores y muy especialmente en los estudiantes de cine.

En la primera sección, **En Foco**, aporta en el debate el director de cine Tito Molina; lo hace desde una diferenciación entre *películas* y *cine*; sostiene que si se trata de cine no hay fronteras que distingan la ficción del documental. Pero, dice, sí que las hay, si se habla de películas; esas distinciones son creadas por la industria y la prensa, no por los creadores de cine. La reflexión sobre la puesta en escena de algunas obras demuestra, según Molina, cómo en el documental se *ficciona* la realidad. Camilo Luzuriaga, también cineasta, a partir de una reflexión sobre la importante presencia de los EDOC en el mundo del audiovisual, interroga en qué ámbitos la distinción entre ficción y documental opera. Sostiene que estas son solo dos modalidades de registro de la realidad y procesamiento de la imagen audiovisual ninguna de ellas más verdadera que la otra.

Fuera de Foco, cuenta con los análisis de Alfredo Breilh (documentalista, músico y fotógrafo), quien emprende la tarea a partir de la obra de ***Flaherty***, pionero del documental, para adentrarse en sus principios y en su método de trabajo, herencia que explícita o implícitamente atraviesa la producción documental contemporánea. Es en esos remotos años de trabajo, en una pequeña aldea inuit, donde se pondrá a prueba el criterio de verdad del registro documental: ¿cuánto de ese registro es real y cuánto "puesto en escena"? Junto con este artículo, la sección presenta el ensayo de Paulina Simon, cinéfila, comunicadora y docente de cine, que invita a disfrutar de la obra de ***Eduardo Coutinho***, el gran documentalista brasilero. Con emotividad manifiesta, Paulina Simon conduce al lector por los caminos del descubrimiento personal que provoca la obra del brasilero.

La tercera sección, **Fuera de Cuadro**, está compuesta por dos aportes (un ensayo y una entrevista) sobre la obra de cineastas ecuatorianos, en los cuales las fronteras entre géneros (terror,

suspenso, comedia) o macro géneros (ficción, documental), parecen diluirse. El ensayo de Mauricio Acosta (sonidista y comunicador social) ofrece un análisis desde los Estudios Visuales del cortometraje *Tanta Wawa* (Guagua de pan), del cineasta kichwa ***Segundo Fuérez***. Su artículo explica cómo las narrativas *otras* o periféricas se desmarcan de esas divisiones al emplear el lenguaje audiovisual y las herramientas tecnológicas para crear visualidades y sonoridades diferentes. Cierra la sección la entrevista hecha por Lourdes Endara a ***Javier Izquierdo***, cineasta ecuatoriano, director del falso documental *Un secreto en la caja*. A lo largo de la entrevista Izquierdo revela algunos secretos de la puesta en escena y puesta en cuadro que le permitieron lograr un tono documental en su obra ficcional.

Deseamos que este número de **INMÓVIL** incite nuevas reflexiones y preguntas sobre el cine, en cualquiera de sus géneros, modalidades y opciones. Todos sus aportes y comentarios son bienvenidos.

EN FOCO

Ficción vs. Documental: el cuento que nos enseñan

Tito Molina[1]

Resumen

El artículo indaga sobre las fronteras entre la ficción y el documental. Luego de diferenciar entre *películas* y *Cine*, sostiene que si se trata de *Cine*, no hay fronteras. Pero sí que las hay, si se habla de *películas*. Plantea que es la industria de las películas (y no los creadores de Cine) la encargada de crear esas fronteras con un sentido funcional, para asegurarle al mercado la híper categorización del cine en géneros, o en dos macro géneros, la *ficción* y el *documental*, que engloben todas las variantes narrativas conocidas hasta ahora. A más de la industria, la prensa es el otro sector interesado en crear esas fronteras y usarlas como una clave para clasificar las obras de cara a las teleaudiencias.

Palabras claves

Cine ficción; cine documental; verdad; veracidad, verosimilitud; realidad, irrealidad; falsedad.

---

[1] Cineasta ecuatoriano. En 1997 rueda su primer cortometraje, *Trailer2*. En 1999 forma parte del equipo de rodaje de dos grandes producciones: *Proof of life* de Taylor Hackford (CastleRock & Warner Bros., USA / United Kingdom) y *The Dancer Upstairs* de John Malkovich (Lola Films, Spain). Cursa la carrera de Dirección Cinematográfica en Barcelona. Durante sus estudios rueda tres cortos más: *Ergo* e *Ipso Facto* en 2002 y *Diario de una Pared* en 2003. Entre 2004 y 2008, produce y dirige su primer largo documental: *Por qué mueren los castaños*, y en 2007 rueda su último corto: *El niño y el mar*, con el que gana el Gran Premio del Cine Español en el Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (Zinebi 49). En 2010 colabora como Co-Director y Director de Fotografía en la co-producción alemana-moldava *Panihida*, dirigida por Ana-Felicia Scutelnicu, (Primer premio en la sección Cinema XXI del Roma Film Festival 2012). Entre el 2011 y 2013 dirige su primer largometraje de ficción, *Silencio en la tierra de los sueños* (estreno 2014), película que representó a Ecuador en los premios Óscar de la Academia y en los premios Goya de España. Actualmente trabaja en el guion de su segundo largometraje, *La piel del ceibo*.

Ficción vs. Documental, el cuento que nos enseñan

La única posibilidad del Documental, para que no sea ficción, sería una cámara de seguridad encendida intemporalmente sin nadie viendo el monitor.

Contar historias

Siempre que escucho la frase hecha "Hacer películas es saber contar una historia." -frase que incluso en la academia de cine intentaron inculcarme- me pregunto si hablan de literatura o si me inscribí por error en un taller de escritura. Esta frase, y esa manera de entender el Cine, han conseguido calar hondo en el pensamiento de la audiencia, del público que consume películas por diversión o por pasión, hasta el punto de convertirse en la manera que el espectador común tiene de aproximarse al arte cinematográfico: desde la narrativa fotografiada, montada y sonorizada.

Si alguna vez tenemos la fortuna de experimentar una magnífica interpretación de la *Misa de Réquiem en Re menor* de Mozart por una orquesta sinfónica coral, será muy raro (e inapropiado) que nos expresemos acerca de las emociones que nos produce esa obra capital de la música diciendo "¡qué bien sabe contar historias este tal Mozart!". Igual de inapropiado resultaría hablar de 'trama' o 'argumento' cuando queremos referirnos al estado de sublimación al que puede elevarnos la compañía de danza de Pina Bauch interpretando *Cafe Muller*. Y ya no sería solo inapropiado, sino injusto, que tratásemos de culpar a Shakespeare y a su arte dramatúrgico, por las fallas que pudiese tener una compañía teatral en una desafortunada puesta en escena de *Macbeth*. De la misma manera que el público que asiste al Museo de la Orangerie, así como el guía que intenta explicar los ocho lienzos de la *Nenúfares* pintados por Monet, no pueden explicar 'en palabras' la extremada exacerbación de los sentidos que produce la contemplación de esta monumental obra maestra de la pintura, y menos reducirla a su simple narrativa.

Entonces, ¿por qué al Cine se le exige 'contar' -como base de su lenguaje- cuando a las demás artes no? ¿Por qué respetamos y entendemos el lenguaje propio de cada arte y, por el contrario, **imponemos y exigimos al Cine** el lenguaje de la literatura, el teatro, la pintura, la danza o la música?

Quizá, para aclarar conceptos y tratar de entender el origen de esta disyuntiva, debamos empezar por definir: ¿qué es una *película* y qué es *Cine*?

Película vs Cine

Una *película* es una producción audio-visual en la que pagamos[2] por ver y oír algo que, por lo general, contiene el desarrollo de una narración dramática a la que llamamos trama. El *Cine* es aquello que puede, o no, estar contenido en dicha producción; es la manera en que se yuxtaponen las imágenes y sonidos en relación con la trama para crear una forma de expresión más allá de lo narrativo.

Quien hace una película no necesariamente está haciendo Cine, sin embargo, quien hace Cine es imposible que escape al hecho de hacer una película. Esto parecería ser un sofisma absurdo, pero no lo es. Puesto que, aunque las películas y el Cine se valgan de las mismas herramientas (encuadre, fotografía, sonido, movimientos de cámara, edición, etc.) para construir la narración, su propósito y su función difieren; cohabitan sí, pero tienen principios, formas y escenarios diferentes.

En términos de contenido y continente el Cine sería a la película lo que la literatura sería a la escritura, o lo que la danza sería al baile, el teatro a la actuación, etc. Por poner un ejemplo: cuando se escribe una *carta*, un *diario* o una *nota* (estas serían películas) su estructura y su propósito distan mucho de la estructura y el propósito de una *novela*, un *ensayo* o un *poema* (esto sería Cine), aunque todas estas formas literarias (desde las cartas hasta las novelas) utilicen la palabra escrita como vehículo de expresión de las ideas[3]. Esto no quiere decir que quien escribe una carta no pueda llegar a hacer de esta un poema, o que un diario personal no pueda alcanzar el nivel estilístico y literario de una novela, pero resulta impracticable pensar que una novela, por ejemplo, pueda llegar a ser una nota. Dicho de otra manera: una película comunica, informa, cuenta; el Cine expresa, recrea, transforma.

En términos funcionales la película tiene un propósito principal: ser vista y oída. Mientras que el propósito del Cine es la experimentación *de un sentir* a través del ver y el oír. La película cuenta a los espectadores una historia que se proyecta en una pantalla. El Cine hace el camino inverso; surge de la pantalla (como un espejo) y se proyecta al interior del espectador, en su inconsciente. No para contarle una historia, sino para activar (mediante la estimulación psíquica y sensorial) una historia personal en él. Historia que difícilmente puede expresar en palabras o en términos narrativos. Es decir, la película sería aquel mecanismo capaz de *crear* un mundo disímil pero análogo al mundo del espectador -en realidad *recrea* el mundo que conocemos, con reglas que no tienen por qué reproducir las reglas de nuestra realidad (la lógica, la continuidad, la concordancia del espacio, la contracción y elipsis del tiempo, etc.)-. Y el Cine sería el lenguaje que utiliza ese mecanismo para *reflejar* (en ese mundo ilusorio) el propio *mundo interior* del espectador.

---

[2] Aún las descargas piratas requieren el pago del internet que usamos.

[3] El vehículo de expresión en el cine no son, como habitualmente escuchamos, las *imágenes*, sino las *formas*. Entendiéndose por formas el resultado de contraponer y colisionar imágenes y sonidos entre sí para crear una narración que se expresa de forma aún más profunda.

Logrando, mediante la identificación inconsciente con lo desconocido (efecto pantalla-espejo) una conmoción consciente de la realidad[4].

En términos de producción las formas de hacer una película han variado sustancialmente, desde los voluminosos aparatajes que hace un siglo requerían decenas de operadores para registrar tomas de corta duración, hasta las pequeñas cámaras de alta definición y los *crews*[5] de cinco personas que pueden rodar[6] una película sin preocuparse por la cantidad de material almacenado en sus diminutos discos duros. También las formas de ver una película han cambiado, desde la sala de cine (que se resiste a desaparecer) hasta las pantallas digitales de nuestros teléfonos celulares y dispositivos personales. Incluso los presupuestos han podido contraerse significativamente gracias a los avances tecnológicos. Hoy, una sola persona es capaz de rodar, editar y sonorizar una 'película' teniendo a mano una cámara digital, un micrófono y una computadora. Todos estos vertiginosos cambios en las formas de ver y consumir películas han ocurrido en menos de 20 años. Así nos lo recuerda Dominique Paine, el exdirector de proyectos multidiciplinarios del *Centre National d'art et Culture Georges Pompidou*.

> (…) Entre las numerosas mutaciones que se ha producido en el mundo del cine después de su centenario, las más curiosas han afectado al terreno de la exhibición. A partir de 1996, las salas se convirtieron en supermercados. La cinefilia perdió sus templos, los cineastas dejaron de ser artistas, se afianzó el culto a las atracciones visuales en los blockbusters y la pasión hacia el cine de la felicidad como modelo único de las salas en versión original. También surgió un nuevo espectador que prefería tener las obras en vez de ir a verlas. De forma paralela, el desarrollo de la cultura digital cambió las formas de filmar y proyectar las imágenes. Las películas ocupaban menos volumen. El vídeo y el DVD sustituían los rollos de celuloide y su proyección era mucho más práctica y sofisticada. Esta mutación técnica condenó a la marginalidad -o al circuito exclusivo de los festivales- a algunas obras cinematográficas (…) El público hoy ya no va a una sala de cine como lo hacía antiguamente. El público ya no tiene ganas de ser cautivo, de estar capturado por el tiempo de una película. Quieren ver películas caminando o paseando, zapeando, conversando. Es un fenómeno general. (Paine, 2014)

Lo único que no ha cambiado, y por definición no lo hará, es el propósito de la industria del Cine, o la fábrica de hacer películas para ser precisos. Este sigue siendo el mismo: **crear productos**

---

[4] Nótese que las películas que mejor logramos describir con palabras a la salida del cine, aquellas cuyo argumento contamos de manera cronológica y ordenada, son (por lo general) aquellas que menos perduran en nuestra memoria. O cuya emoción más fácilmente se desvanece. Por el contrario, existen otras películas cuyo lenguaje nos puede resultar extraño, críptico o difícil, incluso molesto o incómodo, y que a la salida del cine muy poco o nada podemos decir (en palabras) sobre ellas. Pero que sin embargo su emoción, o las sensaciones que nos produjo, van aumentando con los días y nos acompañan incluso semanas. No podemos contarlas a los demás porque no sabemos muy bien cómo describir su trama, el "de qué se trata la película", sin embargo somos capaces de reproducir (sentir), años después, la sensación que nos dejó tan solo con oírlas mencionar o ver fragmentos de ellas. Y es muy probable que esas emociones adormecidas en el inconsciente nos empujen a volver a verlas, solo por la curiosidad de saber si lo que experimentamos a cierta edad se ha modificado o pervive incólume en nuestro interior con el paso del tiempo.

[5] Equipo de personas que integran un rodaje.

[6] El término *rodar* (en inglés *shooting*) sigue siendo utilizado desde los tiempos en que el negativo de la película 'rodaba' (*rolling*) dentro de la cámara. En la actualidad lo correcto sería *registrar* o *grabar* la información digital.

de consumo. Y como todo producto en un libre mercado, debe obedecer a dos principios básicos: que la gente lo quiera y que la producción pueda fabricarlo. Es decir: demanda y oferta.

Sin embargo, el Cine, en sus más de cien años, sí ha variado su propósito desde su creación. O más bien ha encontrado su propósito en el desarrollo de un Arte que nunca pensó ser. De hecho el Cine es en sí el resultado de un constante proceso creativo en transformación, uno de los más rápidos en la historia de la humanidad, si comparamos el desarrollo de su lenguaje con el de la música, la escritura o la pintura, por poner tres ejemplos de artes milenarias[7]. Hablamos, pues, de la conformación de un lenguaje aún en ciernes, un lenguaje que balbucea la más joven de las Artes: el Cine. Debemos ser conscientes de que todo lo que actualmente (en cualquier rincón del mundo en que se proyecte una película) sabemos, entendemos y decodificamos del Cine, lo aprendimos como espectadores hace poco más de ochenta años[8]. Y si esto nos parece sorprendente, debemos considerar que quienes crearon esos códigos, esas reglas y esas formas que hoy entendemos como Cine, tuvieron ¡apenas 100 años!,[9] para inventar un lenguaje que revolucionó al mundo moderno, y además, reinventarlo más de una vez durante ese siglo.

Como vemos, estas diferencias básicas entre película y Cine nos han llevado al difuso (y confuso) debate dialéctico entre *cine comercial* y *cine de autor*, entendiendo por el primero lo que hemos definido como *película* y lo segundo como *Cine*. Pero, aparte de intentar aclarar las diferencias y similitudes entre ambos, no hay, o no debería haber, confrontación alguna entre película y Cine. Ni real ni dialéctica. Simplemente son dos cosas distintas que pueden convivir juntas pero que no son ni buscan ser lo mismo[10].

Haciendo una analogía diríamos que: uno puede sembrar, cosechar y exportar manzanas, pero no necesariamente su producción garantiza al consumidor que sean buenas para la salud y además exquisitas al gusto solo porque inundan las perchas del supermercado (incluso las etiquetas de los envases pueden mentir). Bajo esta misma premisa, un agricultor ermitaño en las montañas pudiese producir las mejores manzanas del mundo, y quizá nadie las probaría. No

---

[7] La Fotografía, inventada en 1839, casi dobla la edad del cine (178 años). Al Teatro occidental (tomando como referencia el nacimiento del antiguo teatro griego, siglo VI-V A.C.) le ha llevado más de 2.500 años desarrollar su lenguaje. A la Literatura (tomando como punto de partida el Poema de Gilgamesh, siglo XVII A.C.) más de 19.000 años. A la Danza desde la prehistoria, a la Pintura desde la época de las cavernas y a la Música desde la creación del universo.

[8] Las primeras películas de los hermanos Lumière, incluso trabajos de otros inventores previos a 1895 (fecha en que los Lumière crearon el cinematógrafo), no pueden ser consideradas el origen del lenguaje cinematográfico. En ese momento (inicios del siglo XX) los experimentos iban enfocados no al desarrollo de un lenguaje (y menos de un Arte) sino al desarrollo de una técnica que permitiera la fijación química de la luz en un soporte flexible y resistente, para de esta manera poder proyectar un determinado número de fotografías por segundo y recrear así la ilusión del movimiento.

[9] Considerando los primeros trabajos de D. W. Griffith (alrededor de 1913) como el inicio del cine moderno y su lenguaje funcional básico.

[10] En principio, las películas como productos y el Cine como plataforma de creación de un lenguaje artístico no se contraponen, de hecho se benefician simbióticamente, al menos que sea la misma industria la que se encargue de crear dicha contraposición (con la subdivisión de géneros) como estrategia para ampliar el mercado de consumo bajo etiquetas engañosas de sus productos: "películas independientes", "Festivales de cine de autor", "Mercados de cine documental, etc.". O que, por otra parte, sea el propio lenguaje cinematográfico (y sus creadores) el que se encuentre atravesando un periodo estéril y sin desarrollo de sus formas.

obstante, ni las manzanas de los supermercados ni las de la montaña tienen por qué competir ni desaparecer. Pudiésemos vivir disfrutando de las unas y de las otras cuando nos apetezca, siempre y cuando los canales de distribución de las más grandes no fagociten a las más pequeñas, y fomenten no solo la abundancia de manzanas sino la variedad en el mercado. Salvo en el caso de que el propósito de los supermercados y de los grandes productores de manzanas sea la unificación del paladar del público (incluyendo al ermitaño), y no el desarrollo y expansión del sentido del gusto en todos. Eso, volviendo al campo del Cine y la industria, es lo que ocurre ahora.

Pero hay otros conceptos básicos que deberíamos analizar antes de entrar a discernir qué es *ficción* y qué es *documental*. Por ejemplo, el concepto de *real*.

La búsqueda de la *verdad*

Frecuentemente (por antonimia) oponemos el concepto de *falso* al concepto de *real*, y asumimos por tanto que lo real contiene *verdad* y lo falso no. Sin embargo, el estricto contrario para *real* sería *irreal*. No falso. Puesto que el opuesto correcto a lo *falso* es lo *verdadero* o *veraz*. Así, podemos encontrarnos con algo que aun siendo 'real' -como la representación de la muerte en ***El séptimo sello*** de Bergman- no sea *veraz*. Pero también podemos encontrar algo 'falso'-como la caza de la foca en ***Nanook el esquimal*** de Flaherty- que nos resulte, a todas luces, *verosímil*.

La muerte (interpretada por el actor Bengt Ekerot) jugando ajedrez con el Caballero Cruzado (Max Von Sydow) en El séptimo sello de Ingmar Bergman, 1957.

Estas sutiles fronteras entre verdad, veracidad, verosimilitud, realidad, irrealidad y falsedad son la base semántica del lenguaje del Cine. Pero, desafortunadamente también son la

excusa perfecta para que la Industria nos mantenga entretenidos con estas aparentes diferencias y nos haga consumir, lo uno por lo otro, como productos distintos.

Nanook, el esquimal del norte, siendo filmado por Robert Flaherty, en la secuencia de la caza de la foca, 1922.

Si hay algo que ha buscado el Cine desde su creación (no como lenguaje, sino como mecanismo) es **la impregnación de la verdad sobre un soporte**. Una verdad que se presupone inherente a todo hecho real -verdad no en sentido filosófico o moral, *verdad ontológica* que surge de la adecuación entre el pensamiento y la realidad-. Sería a priori argüir que lo que se 'impregna' en el soporte de registro de una película no es la verdad sino la *realidad*, o fragmentos de esta. Pero esto no es del todo preciso. La realidad, *per se*, es imposible de ser captada por una cámara (o por nuestro cerebro) sin ser, en su proceso de decodificación o interpretación, transformada. Las cámaras de cine (o video), al igual que nuestros sentidos, son simples transmisores de información sobre el mundo que nos rodea. Y tanto los sensores (digitales) como los sentidos (humanos) están sujetos a una serie de condicionantes que alteran en mayor o en menor medida la 'realidad' decodificada por ellos[11]. Ambos, cámara y cerebro, rescatan ciertas porciones de la realidad (*percepciones*) que no son más que **una interpretación de datos** (las longitudes de onda que, cámara y cerebro, interpretan como colores. La distancia entre objetos que, cámara y cerebro, interpretan como perspectiva o tamaño. La correlación entre acontecimiento y movimiento que, cámara y cerebro, interpretan como paso del tiempo, etc.). Estamos entonces ante una realidad decodificada, por tanto **una edición de lo real**, no lo real en su intangible dimensión[12].

Bajo este axioma deberíamos concluir que, si la realidad *per se* no puede ser capturada fielmente, ni por nuestros sentidos ni por una cámara, y esto crea una percepción *falsa* de esa realidad, la presunta *verdad* contenida en esa realidad, por ende, no puede ser impregnada en ningún soporte. Pero este supuesto axioma obvia un elemento capital en la ecuación Realidad - Percep-

---

[11] Una camisa roja sobre una silla verde es un hecho *real*. Ahora el tono, el color y hasta la definición de esa camisa y esa silla variarán dependiendo de si están al aire libre en un día soleado, al atardecer en el interior de una casa o bajo la luz fluorescente de una habitación. Incluso puede que desaparezcan a nuestros sentidos o que los sensores de una cámara no las registren si esa habitación está en total oscuridad. Pero, aunque esta es la información que recibe nuestro cerebro (¡la camisa ha desaparecido!), nuestra mente consciente no concluye lo mismo. Es decir, no *pensamos* que la camisa desapareció, sino que *entendemos* que todo está oscuro. Eso, el salto dialéctico entre *percibir, pensar* y *entender*, es lo que el lenguaje cinematográfico posibilita frente al suceso más nimio. La cámara, en su mecanismo, no está capacitada para pensar, sería como aquel cerebro que informa del desvanecimiento de la camisa en la oscuridad. El Cine (y su lenguaje), sin embargo, nos permite aventurarnos en las infinitas posibilidades narrativas y poéticas sobre una camisa desapareciendo en la oscuridad. Esa sería la realidad que percibiríamos en cada situación; una distinta cada vez. Aunque la camisa roja y la silla verde nunca hayan cambiado, en esencia, su condición.

[12] Si nuestros sentidos (los sensores del mundo) pudiesen captar la información 'real' del mundo que nos rodea, sin decodificarla ni interpretarla, descubriríamos un mundo tan diametralmente diferente al que vivimos que no podríamos reconocerlo, o aceptarlo como real. Se parecería más a un mundo creado por la Ciencia Ficción. Los colores del mundo, por ejemplo, no existirían. Todo tendría distintas texturas a las cuales ni siquiera podríamos considerar en términos de una escala de grises, puesto que el gris lo entendemos como un color. Y esto no significaría que tendríamos una visión (o percepción) del mundo en blanco y negro, o monocromática, ya que todos estos conceptos llevan implícita la idea del color en ellos. Y eso solo en relación con las superficies de los objetos que reflejan la luz. No quisiéramos imaginar lo que ocurriría con lo que hemos aprendido como longitud, ancho y profundidad del espacio, la aprensión de un suceso en relación con lo estático y lo cinético, lo que percibimos como tiempo pasado, presente o futuro, etc.

ción - Registro: ***el tiempo.*** O, más precisamente, el tiempo como materia prima de la verdad en el Cine[13].

Esta verdad, a diferencia de lo que podría pensarse -o de lo que nos han hecho creer- no se halla estrictamente en la veracidad de las acciones filmadas (ficción), ni totalmente en la verosimilitud de los hechos recreados (documental), va más allá; la verdad que busca el Cine es aquella que pretende recrear, y a la vez reproducir, los atributos propios de la vida (si no la vida misma): Su *devenir* (el fluir del tiempo como un río de vida), el *azar* (el ordenamiento coreográfico oculto detrás de los sucesos) y su *impredictibilidad* (la perfecta lógica dramática de lo que no tiene sentido a priori). Estos tres factores: devenir, azar e impredictibilidad, que en la vida son parcela del Misterio y se suponen impracticables o imposibles de planificar, son para el Cine perfectamente planificables y posibles de recrear. No con la intención de imitar lo inimitable en la vida, sino con la vocación de reinventar mediante un artificio mecánico su fluir y su veracidad.

Tiempo capturado y tiempo liberado

Si a la fotografía se le atribuye la capacidad de *capturar* el tiempo, de fijarlo en una imagen, al Cine se le debe reconocer su capacidad para *liberar* ese tiempo capturado y ponerlo en funcionamiento a conveniencia. Bajo estos parámetros: captura y liberación, instantáneo y continuo, estático y cinético, podríamos definir al Cine como una máquina de resucitar la realidad, un desfibrilador del tiempo, mientras que la fotografía sería la suspensión criogénica del mismo. Así, cuando vemos una película lo que presenciamos es la *resurrección* de un momento, no solo la captación, sino el momento en sí mismo. Asistimos al nacimiento del suceso eternamente en la medida que lo reproducimos. De esta manera, Humphrey Bogart puede vivir una y otra vez aunque haya muerto en 1957. Está vivo, pero no solo vivo en cuanto a su condición biológica, sino ¡extremadamente vivo!, en tanto que su presencia palpita y nos conmueve intemporalmente más de medio siglo después de que rodó su última película. Tal cual nos conmueven los seres vivos cercanamente afectivos a nuestro entorno.

Cuando Humphrey le dice a Ingrid Bergman *"We'll always have Paris"* ("siempre tendremos París"*)* nadie, en ese preciso momento, podría afirmar que es un muerto quien habla con tanta valentía y resignación a la mujer que ha sido el único gran amor de su vida. Puede que Humphrey, la persona, haya muerto (realidad), pero Humphrey, el actor, está vivo (verdad). Sus palabras, el tono de su voz, su mirada, sus silencios entre frases, incluso la falsedad consensuada entre espectador y película para aceptar que es un actor interpretando a un personaje, todo dentro de ese *tiempo liberado*, es una catedral de verdad. Podemos negar con certeza que Rick Blaine nunca fue Humphrey Bogart, y que Lisa Lund haya sido jamás Ingrid Bergman; Rick y Lisa fueron sus representaciones fotográficas, sus verosimilitudes temporales cuando la cámara dirigida por Michael Curtiz registraba sus presencias en el celuloide.[14] Pero no podemos negar, en honor a la verdad, que Bogart y Bergman están ahí, separándose en un beso eterno que nunca se

[13] *"El cine es un mosaico hecho de tiempo",* diría alguna vez Andrei Tarkovsky.
[14] Para ver la secuencia final del filme accede a este link: https://www.youtube.com/watch?v=pa-dGYjSq5k

dieron y que intentan consumar una y otra vez cada que volvemos a presenciar el final de *Casablanca*.

En el set de rodaje de Casablanca, Michael Curtis
tras la cámara en la mítica secuencia de Bogart y Bergman.

Esta interrelación entre tiempo capturado y tiempo liberado, y entre realidad y verdad, nos permite entender la absoluta precisión del histórico postulado de Jean-Luc Godard cuando comparó (y elevó al nivel de verdad) la fotografía y el Cine:

"La fotografía es verdad. Y el Cine es verdad 24 veces por segundo"

La *ficción*

Entendidos los conceptos previos podemos empezar a definir con mayor claridad los límites o, como se ha dado por llamar, *las fronteras* entre la ficción y el documental. Pues, simplemente, si de lo que hablamos es de *Cine*, **no las hay**. Pero sí que las hay, si hablamos de *películas*. Es la industria de las películas (y no los creadores de Cine) la encargada de crear esas fronteras con un sentido funcional, para asegurarle al mercado la hipercategorización del cine en géneros, o en dos macro géneros, la *ficción* y el *documental*, que engloben todas las variantes narrativas conocidas hasta ahora[15]. A esa necesidad de la industria y del mercado se suma la necesidad que

[15] Uno de los errores más comunes (usualmente fomentado por la forma en que la prensa divide los 'géneros') es considerar al *drama* como un género más del cine (junto con la comedia, el policial, la

tiene la crítica periodística (históricamente desde el siglo XIX) por acuñar títulos y nombres que definan aquellos fenómenos, procesos o movimientos (sobre todo en el campo del arte) que no sabe cómo nombrar -pues estos procesos están siempre en estado de transformación- pero que le urge llamar de alguna manera para poder escribir acerca de ellos y, que de esta manera, los lectores y espectadores sepan cómo referirse a aquello que son dirigidos a consumir[16].

Esa es la manera como la industria y la prensa diferencian estos dos supuestos macro géneros. Pero nosotros, los consumidores de Cine y de películas, antes de definir si son reales tales fronteras, ¿no deberíamos preguntarnos qué entendemos por ficción y qué por documental?

Habiendo establecido los opuestos *real* vs. *irreal* y *veraz* vs. *falso*, podríamos ubicar a la ficción dentro de aquello que asumimos como *irreal* (en el sentido que sabemos de antemano que los sucesos presentados en la pantalla han sido programados, montados y representados por actores) pero que nos resulta *veraz*. Por ejemplo, la escena del ataque del oso a Leonardo DiCaprio en *The Revenant*[17] sabemos que es irreal (el oso no puede atacar y casi matar a un actor que cuesta un tercio de lo que cuesta la película y que es una gran estrella de Hollywood), sin embargo, cuando nos dejamos atrapar por la portentosa puesta en escena (y los sorprendentes efectos de composición digital), la asumimos como veraz, al menos en ese momento. Esto (nótese la diferencia) no necesariamente implica que dicha escena en particular contenga verdad (en el sentido anteriormente planteado). Es decir, que el tiempo liberado en ella reproduzca los atributos de la vida como el devenir, el azar y la impredictibilidad. Si bien el trabajo de González Iñárritu en la dirección y de Lubezki en la cinematografía son remarcables (sobre todo ingenio-

---

aventura, el suspense, etc.), cuando en términos de narrativa cinematográfica **el *drama* es el único género que existe**. Esta confusión es comprensible si recordamos que el Cine nace de la confluencia de varias artes, entre las cuales el *drama* es territorio tanto de la literatura (donde el desarrollo de la acción, el conflicto y los personajes se supeditan al carácter lingüístico de la narración: las palabras), como del teatro (donde se suman otros factores como la actuación, la puesta en escena, escenografía e iluminación y la música). Dentro del Cine el *drama* estaría por sobre cualquier otro género. De hecho, englobaría a la comedia, al thriller, al bio-pic, al cine negro, e incluso al documental en todas sus variantes: antropológico, social, político, de naturaleza, etc. Puesto que en el Cine tanto la palabra, los personajes, sus conflictos y la trama comparten por igual la misma función dramática que la luz, el decorado, la puesta en escena, la actuación o la música.

[16] Términos de uso común como: neorrealismo, film noire, realismo mágico, nouvelle vague, expresionismo alemán, etc., fueron acuñados alguna vez por periodistas o críticos de cine / literarios. Y desde esa primera vez *el título*, bajo el cual se conocieron las películas o libros con elementos comunes, pasó a convertirse en un hecho abstracto, en un *movimiento* inexistente, en una teoría periodística que contenía (arbitrariamente) los postulados de diversos creadores unidos tan solo por un momento histórico y una necesidad de expresión propia de su tiempo. Pero en la práctica, los creadores de las obras englobadas en esos términos absolutistas, no necesariamente comulgaban en ideales artísticos, narrativos o estéticos (el cine de Michael Curtis dista mucho del de Jacques Turner, aunque ambos nos hayan legado joyas irrepetibles del cine negro. De la misma manera que Godard tiene muy poco en común con Chabrol, aunque se los agrupe a ambos dentro de la nouvelle vague). **En cierto sentido la categorización absorbe las obras contenidas en ella y las fuerza a compartir ideales comunes**. Esto mismo se puede aplicar a la idea tan difundida de las 'cinematografías de los países' (el nuevo cine iraní, el cine latinoamericano, la nueva generación del cine griego, etc.), todas estas formulaciones abstractas con vocación hegemónica aglutinan obras variopintas cuyo parentesco es tan solo geográfico, idiomático o de entorno social, pero que en estructura dramática, forma y estilo, son tan disímiles como sus autores.

[17] Película dirigida por Alejandro González Iñárritu (2015), ganadora de tres premios Oscar a mejor Director, Actor y Fotografía.

samente artificiosos), y la actuación de DiCaprio aunque denota esfuerzo no consigue dar dimensión al personaje, el ensamble del mecanismo cinematográfico no logra la precisión necesaria (ni la alquimia) para hacer que lo verosímil se transforme en verdad. O más precisamente, que el Cine extraiga (o reformule) la verdad en lo falso. El resultado queda en una simple anécdota, en una parábola de lo real, y es *eso* lo que comúnmente percibimos y entendemos por ficción.

Hugh Glass (interpretado por Leonardo DiCaprio)
es atacado por un oso en The Revenant, 2015.

Solemos confundir (y este es un error habitual cuando hablamos de ficción en cine) *engaño* con *falsedad*. Lo engañoso contiene la intención de un fraude, de una estafa, lo falso no necesariamente. Solemos atribuir a la falta de veracidad de una película su carácter engañoso ("eso no pasa así", solemos decir), cuando lo que tratamos de expresar es la falta de verosimilitud de los hechos ficcionados con los hechos como ocurren en la vida real. Podría pensarse que bajo este sistema la ficción es incapaz de extraer la verdad de un suceso recreado o falseado. Pero afortunadamente esto no es así. Existen grandes películas que demuestran lo contrario, y por sobre todo existe el Cine para corroborarlo. Un ejemplo claro de esto, en contraste con la ficción de González Iñárritu, sería la ficción de Kurosawa: *Dersú Uzalá, el cazador*. Ambas películas están basadas en libros[18] que a su vez basaron sus relatos en personajes que existieron; un trampero y explorador en el caso de *The Revenant*, y un cazador y guía de una expedición en el caso de *Dersú Uzalá*. Pese a que los personajes tienen rasgos en común, y aun cuando los escenarios y la atmósfera de ambas películas pudiesen emparentarse, el resultado que consigue Kurosawa es diametralmente opuesto al de González Iñárritu -no se trata aquí de comparar talentos ni filmografías, sino de tratar de entender el uso que cada director hace del lenguaje cinematográfico-. La verdad contenida en los planos de Kurosawa (el rostro de *Dersú Uzalá,* las imágenes fotográficas con el Capitán Arséniev, el extravío en la tundra siberiana y las tormentas de nieve) abole lo irreal y lo falso desde el primer momento de la puesta en escena. *Dersú Uzalá,* el cazador, es también confundido con un oso cuando aparece por primera vez frente a los exploradores que pasan la noche en torno a una fogata, y su presencia es tan apabullante como el oso que ataca a DiCaprio. El personaje del cazador chino (encarnado por el maravilloso actor ruso de etnia tuvana Maksim Munzuk) está edificado sobre la dignidad y la sabiduría del ser humano; es un hom-

[18] *The Revenant* está basada en la novela escrita por Michael Punke sobre el personaje histórico de Hugh Glass, un trampero y explorador de inicios del Siglo XIX. *Dersú Uzala* está basada en el libro escrito por Vladímir Arséniev sobre sus viajes y exploraciones por la cuenca del río Ussuri en la parte más oriental de Rusia.

bre universal aun en su condición de nómada y solitario, es el maestro de los hombres modernos desde su condición aborigen, y Kurosawa sabe perfectamente cómo mostrarnos esa verdad mediante el artificio del Cine. Sabe cómo liberar el tiempo en cada escena para que la vida fluya por las costuras del relato cinematográfico sin que dudemos, por un segundo, de la veracidad de lo ficticio.

Maksim Munzuk interpretando a Dersú Uzalá y Yuri Solomin como el Capitán Arséniev en ***Dersú Uzalá****, 1975.*

El problema con la ficción, en tanto que lo irreal es asumido como veraz, es que ha perdido terreno en el imaginario del público. O dicho de otra manera, la imaginación del público ha dejado muy por detrás las viejas fórmulas de la ficción. Podríamos decir que asistimos a la celebración de lo falso en detrimento de lo verosímil. La ficción ha dejado de buscar la verdad, ya no muestra interés en reformularla en sus películas (en la gran mayoría de ellas). Las reglas de la ficción ya han sido aprendidas, consensuadas y automatizadas por el espectador, y se han quedado obsoletas. Ya nadie se cuestiona si Brad Pitt es el mismo personaje de niño, adolescente y adulto cuando tres actores diferentes interpretan a Benjamin Button en la película de David Fincher. Saber que ha pasado un día, o una semana, o muchos años, cuando una escena funde a negro y luego abre a un escenario totalmente distinto donde nuestros personajes han cambiado, ya no es ninguna novedad, aunque hubo un día en que una elipsis de tiempo en una sala de cine causó más de una confusión y molestias en el público. Sabemos que el Cine 'nos miente' sin intención de estafarnos, y en respuesta a tan seductora propuesta hemos acordado creernos sus mentiras para disfrutar de la verdad que, en ocasiones, nos revela.

El *Documental*

Imaginemos por un momento la manera en que asumimos las películas de ficción "basadas en hechos reales", y pensemos en las mismas películas sin dicha frase al inicio. En el primer caso se tiende a valorar (o sobrevalorar) la historia contada solo por el hecho de saber que esa historia ocurrió en la 'vida real'. Como si lo que ocurre en la vida real tuviese, de por sí, un valor especial que acredita la veracidad de los hechos ficticios narrados en una película. Esos 'hechos reales' en los que se basan muchas de las películas de ficción contemporáneas (anteriormente también lo hacían, pero el uso de esa frase no pretendía un gancho publicitario, sino una muestra de respeto hacia los hechos que eran ficcionados) muchas veces sirven para ocultar la vacuidad de una ficción que se acostumbró a basarse en lo (supuestamente) real para justificar la ausencia de verdad impresa en estas películas. Este vacío que ha dejado la ficción, este terreno baldío de verdad en las películas, es lo que el documental aprovecha para apropiarse de una *verdad* que le pertenece (como se ha expuesto) al Cine. No es casual el auge que ha tenido el documental en los últimos dos decenios, tanto en el público como en la crítica; hoy en día surgen nuevos festivales y mercados del documental en la misma medida en que lo hicieron los festivales y mercados de películas de ficción antaño. Pero aquella impronta de *lo real* como sello de *lo verdadero* asignada al documental no es tan exclusiva de él como pensaríamos. Es sustancia y materia del Cine en general, no de los géneros o los macro géneros contemporáneos.

Cuando nos situamos frente al documental asumimos como *verdad* todo aquello que nos resulta *real* en los sucesos narrados. Olvidándonos de que para narrar esos sucesos ha sido necesario ficcionarlos. Extrapolamos lo *verosímil* por lo *verídico* y damos por sentado lo incuestionable de los hechos representados. Al igual que ocurría con la ficción, en el documental puede impregnarse, o no, esa verdad que el Cine busca fijar en un soporte. Pero el solo hecho de utilizar situaciones tomadas de la vida real (personas que no son actores y un sistema de registro que se pretende sin intervención en los hechos) no es suficiente para validar las obras resultantes como *contenedoras* de una verdad, y mucho menos de una realidad objetiva -si es que puede existir una realidad objetiva-. Todo acto cinematográfico está obligado a la recreación. **El Cine es en**

esencia un acto de re-creación. Filmar, por poner un ejemplo, una gallina en un campo, es un hecho de ficción desde el momento en que se empuña y se enciende una cámara para seguirla. Aunque semióticamente el registro del deambular de esa gallina equivalga a un *documento* que atestigua el comportamiento de un ave en libertad, pero no de las gallinas en general como especie, sino de *esa gallina* en particular en *ese campo* específico.

Esto es lo que ocurre cuando Werner Herzog filma en 1976 su documental *La Soufrière* sobre la erupción de un volcán en la Isla Guadalupe[19]. El Director (documentalista de esta obra) se encuentra con un único hombre que se ha rehusado a abandonar la isla y decide registrarlo. Herzog filma a este granjero mientras duerme y su presencia (y la de la cámara que registra) lo despierta. El granjero explica al realizador que se ha quedado para "esperar la muerte", pues sabe que esta llegará de cualquier manera. Pero la cámara y el micrófono de Herzog lo incomodan y empieza a cantar en un gesto que muestra el fastidio que le produce la invasión de su intimidad. Respetuoso de la herramienta que maneja, y de cómo esta perturba (y provoca) la realidad, Herzog apaga su cámara y deja en paz al hombre. El suceso que el director alemán ha capturado contiene una verdad incontestable. No importa cuántas veces se reproduzca esa secuencia ante nuestros ojos, siempre liberará el tiempo contenido en ella y desplegará la vida que ha sido recreada por el mecanismo del Cine. Pero más allá del documento para la posteridad (el documental es el único registro de la isla abandonada bajo la amenaza de la erupción), el hecho cinematográfico no deja de ser una ficción: Herzog ha sabido de la existencia de este hombre, lo ha buscado y se ha acercado a él de manera sigilosa para no despertarlo. Lo ha filmado dormido, sin su consentimiento, pero decidiendo cuándo y cómo hacerlo. Lo ha rodeado con su cámara, acercándose a su rostro para darnos un plano medio. Luego se ha alejado en un plano general para verlo en su entorno cochambroso junto a su gato. Ha decidido registrar el sonido de la voz del hombre al cantar. Se ha abstenido de musicalizar la escena y, en reemplazo, ha utilizado dramáticamente el sonido ambiente y el silencio de la ciudad. Y por último, y lo más importante, ha editado todo el encuentro con este hombre en una secuencia que resume (desde su visión subjetiva) qué mostrar y qué no mostrar en el documental final. Es decir, el creador cinematográfico, tomando como materia prima de su historia un suceso surgido en la realidad, ha conformado un personaje, una secuencia y una narración dramática para **ficcionar la verdad** que busca impregnar en su película mediante una recreación de hechos reales[20].

---

[19] Para ver el documental accede a este link: https://www.youtube.com/watch?v=EVVAGmlgDxI

[20] El Documental de archivo, aquel que basa su narración 100% en un material registrado previamente por otros, también se ve obligado a ficcionar los sucesos de los que se vale. De hecho la ficción en este tipo de documental está más presente que en ningún otro tipo de películas, puesto que para hacer "hablar" a un material que proviene de las más diversas fuentes y condiciones de registro, el narrador debe adoptar una posición totalmente parcial frente al hecho retratado. Más allá del ingente trabajo de investigación que requiere este tipo de documental, finalmente es la visión subjetiva del realizador (bajo su ética) la que expresa, a través del montaje, la música y el ritmo, su punto de vista particular sobre los acontecimientos (supuestamente) históricos.
Véase, a manera de ejemplo, el meticuloso trabajo de montaje de archivos en el documental *Hitler, a Career* dirigido por Joachim Fest y Christian Herrendoerfer, 1977.

El hombre que se rehusó a abandonar la isla Guadalupe
en el documental de Werner Herzog ***La Soufriére,*** *1976.*

En ese sentido, la premeditación de la puesta en escena, tanto en la ficción como en el documental, hace que sea impracticable el registro de un suceso de la vida sin que este, por más nimio o efímero que sea, se vea alterado por la visión de quien registra el suceso; por su subjetividad, su culturalidad, su emocionalidad, su idioma, su cuna, su entorno, su ideología, su clero, incluso por su estado de salud[21] (si usted no fuese Herzog, ¿habría filmado a ese hombre? ¿Cómo lo habría resuelto?).

No existe ni la imparcialidad total ni la objetividad pura en el Cine. Todo suceso, provenga del mundo real o de la imaginación, ha sido -y debe ser- analizado, meditado, planificado, registrado, discernido y editado para que constituya un acto de creación. Todo acto creativo (y el documental lo es) requiere un reprocesamiento del hecho real, y esto implica ficcionarlo[22]. En este acto de creación, el creador (o artista) funciona como un cedazo de la vida, por cuyo soma, psique y

[21] Una persona a quien se le ha diagnosticado una enfermedad terminal, vive oprimido en un régimen totalitario, pertenece a una religión ultra conservadora y ha sido criado en un entorno violento, registrará la realidad con su cámara (para hacer una Ficción o un Documental) de manera muy diferente a quien no vive bajo esas circunstancias.

[22] Por ejemplo: un encuadre de la realidad discierne parte de ella, y por tanto es una decisión premeditada que el creador debe sopesar a la hora de articular su narrativa si busca un efecto determinado en su audiencia. El uso del color en cada toma, entre un grupo de tomas, y en la película total, es una decisión premeditada y tendenciosa para afectar el sistema nervioso del espectador. Lo mismo ocurre con el sonido, la música y el ritmo del montaje.

espíritu filtra lo que él percibe como real, y que una vez procesado en su interior, saca a la luz en forma de universo único y paralelo. Universo que, reelaborado por el mecanismo del Cine, es percibido por los demás como real, al menos mientras dura la proyección.

Es impracticable escindir la ficción del documental sin que en el intento el Cine no sufra un deterioro de la *verdad* que pretende impregnar en un soporte. Desde esa perspectiva no existen barreras reales entre ficción y documental. Salvo las que la industria de las películas y la crítica periodística quieran establecer con fines ajenos a la sustancia misma del Cine; la liberación de un tiempo contenido en el ordenamiento azaroso de la vida y en su impredictibilidad.

Obras citadas

Bergman, I. (Dirección). (1957). *El séptimo sello* [Película]. Francia.

Curtiz, M. (Dirección). (1942). *Casablanca* [Película]. Estados Unidos.

Flaherty, R. (Dirección). (1922). *Nanook, el esquimal del norte* [Película]. Estados Unidos.

González-Iñárritu, A. (Dirección). (2015). *The Revenant* [Película]. Estados Unidos.

Herzog, W. (Dirección). (1976). *La Soufriére* [Película]. Alemania.

Kurosawa, A. (Dirección). (1975). *Dersú Uzalá, 1975.* [Película]. Japón.

Paine, D. (6 de 8 de 2014). *Afuera del salón y las salas de cine. Cine expandido.* Recuperado el 1 de Febrero de 2017, de http://afueradelsalonylassalasdecine.blogspot.com/2014/08/cine-expandido-algunas-notas.html

Tensiones entre dos modalidades. Un acercamiento desde los festivales de cine documental y de ficción en Ecuador

Camilo Luzuriaga[23]

Resumen

La distinción en festivales entre ficción y documental, es la pauta que emplea el autor para analizar los puntos comunes y las diferencias entre estos dos tipos de obras audiovisuales. Señala que, en el caso ecuatoriano, el peso que ha alcanzado el Festival *Encuentros del Otro Cine, EDOC*, dedicado al documental, sirvió de base para la no distinción en el ámbito del financiamiento estatal de la producción de cine. Interroga, entonces, si esta distinción entre documental y ficción opera en otros ámbitos del campo cinematográfico y en qué otros sentidos se asigna distinción. El autor sostiene que el cine de documental y el de ficción corresponden a dos modalidades de registro de la realidad y procesamiento de la imagen audiovisual, ninguna de ellas más *verdadera* que la otra.

Palabras claves

Cine ficción; cine documental; festivales; verosimilitud; verdad en el cine.

[23] Ecuatoriano, nacido en 1953, cineasta, director de INCINE, fundador de Ochoymedio y MAAC Cine. Realizador de los largometrajes de ficción *La tigra* (1990), *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), *Cara o cruz* (2003) y *Mientras llega el día* (2004). Productor ecuatoriano de la película *Prueba de vida* (2000) y productor del largometraje *Los canallas* (2009). Actor, fotógrafo, documentalista, editor y distribuidor de discos de música y de películas. Profesor desde 1982 en las universidades Central del Ecuador, Católica de Quito, Estatal de Cuenca e INCINE. Licenciado en Diseño y Docencia, magíster en Gestión Educativa. Actualmente es candidato a doctor en Literatura Hispanoamericana.

Tensiones entre dos modalidades. Un acercamiento desde los festivales de cine documental y de ficción en Ecuador

Todavía con el entusiasmo de aire romántico que despertó en el naciente campo cinematográfico ecuatoriano la apertura en 2001 del cine *Ochoymedio* en Quito, en mayo de 2002 se inauguró en esta sala de cine arte el primer festival de cine documental, *Encuentros del Otro Cine*, *EDOC*[24]. El festival empoderó el documental en la *intelligentsia* de la ciudad y del país a fuerza de calidad en la programación, constancia en la organización y encanto. El encanto de tomarse un café junto a la gente más importante del cine documental. Luego de 15 ediciones consecutivas, el festival tiene todas las ínfulas de perseverar, ahora con la compañía académica de la Universidad Andina Simón Bolívar, y la adhesión sostenida de una audiencia claramente establecida: la intelectualidad que estudia, enseña, piensa y hace la política, la historia, la cultura, el cine y la sociedad.

Un año después, en 2003, en el mismo cine *Ochoymedio*, y con el mismo entusiasmo que todavía se respiraba, se inauguró el festival de cine *Cero Latitud*, dedicado a la ficción latinoamericana, especie de réplica fraterna del festival *EDOC*. Desde entonces, y por siete años, se vivió en versión festiva, entre vino e invitados de todas partes del mundo, un doble y único cuerpo del cine, documental y ficción. Cuando, en 2009, *Cero Latitud* cerró por un sostenido déficit económico y por la falta de una audiencia cautiva que lo sostenga, el festival *La Orquídea* tomó la posta desde Cuenca a partir de 2011, con énfasis en la ficción. La inestabilidad de este festival, que depende de un solo órgano de gobierno para su financiamiento, amenaza con terminarlo en cualquier momento, si no lo ha terminado ya. Mientras, ha surgido ya su posible reemplazo desde 2014, el festival de cine de Guayaquil, también con énfasis en la ficción.

En sus orígenes en la Europa atravesada por el auge del fascismo, al borde de la Segunda Guerra Mundial, los festivales de cine se constituyeron para posicionar una cinematografía nacional en contra de otras, en la lucha por conquistar una audiencia y un mercado. Hoy los festivales han proliferado en cantidad, nacionalidad, géneros, formas y temas, en un número que rebasa todo cálculo: varias decenas de miles.

Los festivales ecuatorianos no son la excepción a este origen y a esta tendencia. En el duelo festivalero entre cine documental y cine de ficción, el reconocido prestigio del *EDOC* ha contribuido ostensiblemente a posicionar el documental por sobre la ficción en el campo intelectual. Hoy es propio del *habitus* de este campo afirmar que el cine documental aventaja al cine de ficción en su desarrollo formal y conceptual, al menos en territorio ecuatoriano. Año tras año en el

[24] El Festival Internacional de Cine Documental "Encuentros del Otro Cine" – EDOC, es gestionado por la organización privada Cinememoria. De forma paralela al festival se celebra desde el 2012, en colaboración con la Universidad Andina Simón Bolívar, un coloquio internacional sobre el cine y el documental.

EDOC, muchas obras documentales han contribuido con su acabada factura y propuesta a este posicionamiento. Algunas de ellas lo han hecho en salas convencionales de cine, como es el caso de *Con mi corazón en Yambo* (Restrepo, 2009)y *La muerte de Jaime Roldós* (Rivera & Sarmiento, 2013), documentales que fueron capaces de convocar 150.000 y 60.000 espectadores respectivamente, acercándose a los records históricos de convocatoria de la ficción ecuatoriana, que registra estrenos con 250.000 y 500.000 espectadores.

Como consecuencia de este prestigio logrado por el documental, cuando en 2007 el flamante Consejo Nacional de Cinematografía, CNCINE, convocó al primer concurso de proyectos de cine, no resultó extraño que estableciera iguales posibilidades de financiamiento para el cine documental y para el cine de ficción, excepto en la categoría de producción, en la cual el cine documental disponía de 60% de recursos respecto de la ficción. Dos años más tarde, este porcentaje subió al 75%, y desde 2013 las dos modalidades pueden optar en igualdad de condiciones por los fondos de producción y por todos los fondos.

La distinción en festivales entre ficción y documental, y el triunfo del documental en esta lid por empoderar una modalidad de hacer cine, sirvió de base para la no distinción en el ámbito del financiamiento estatal de la producción de cine. Esta no distinción claramente favorece al documental, como no pasa en otros entornos económicos que usualmente asignan muchos más recursos a la ficción que al documental, como sucede en la producción industrial o "dura" que se financia exclusivamente del mercado, y en la mayoría de fondos que apoyan la producción "blanda", financiada o co-financiada por el Estado, como en los fondos argentino e iberoamericano, entre otros.

¿Opera, y cómo, la distinción entre documental y ficción en otros ámbitos del campo cinematográfico? ¿Qué otros sentidos se asigna a una tal distinción? Las posibles respuestas al dilema se formularán conforme al lugar del campo en el que se ubique quien intente establecerlas. Probablemente, para la crítica sociológica del cine tal distinción sea de poca utilidad, como también podría serlo para el espectador. Finalmente, lo que a la inmensa mayoría interesa es el resultado. Pero para el productor, el realizador, el equipo de *cinematografistas*, el estudiante de cine, seguramente resulte más productivo distinguir, aun si el resultado final en pantalla y parlantes pueda contener, y seguramente contenga, recursos y características reconocibles de las dos modalidades, por separado, a la vez, o todo mezclado.

Ya lo dijeron, respecto de la ficción, Godard, Rivette y, como ellos, muchos: cada película de ficción es también un documento del resultado del trabajo de sus actores y de su equipo creativo, un documento de su propia hechura, de la gente que retrata y de la cultura que lo produce.

A la vez, es generalmente aceptado que no hay documental, por contemplativo que sea, que no involucre una intención de quien lo hace, un grado de manipulación del material documentado, una puesta en cuadro de la realidad audiovisual, y algún nivel de puesta en escena de un texto o idea pre-existente, es decir, algún nivel de ficción.

Estos axiomas, que son parte del *habitus* del campo, parten del presupuesto que es posible reconocer características propias del documental en la ficción y viceversa. El problema, por tanto, se resolvería si se supiera cuáles son estas características, a partir de la premisa que ficción y documental, antes que géneros cinematográficos, son modalidades del registro y procesamiento de la imagen audiovisual. Es decir, son modalidades de trabajo que incumben sobre todo a la esfera de la realización.

El género, por otro lado, es una categoría que reúne obras que son pertinentes de una cierta manera a una cultura y momento histórico, que comparten una funcionalidad, una audiencia, un cierto interés temático, una manera de mirar. El género está vinculado al gusto e interés de una determinada audiencia. Es una categoría paralela a la de la modalidad del registro. Es decir, que existen obras documentales y de ficción que pueden ser consideradas como pertenecientes a un mismo género.

El género es el resultado aleatorio del quehacer cinematográfico y social. Una vez establecido, es copiado, desarrollado y adaptado hasta que pierde vigencia para luego, a lo mejor, ser revivido, en otro contexto.

Algunos géneros del cine se han constituido enteramente sobre la modalidad del cine de ficción, como el cine de terror, el cine de vaqueros o el cine montubio. Otros, en cambio, sobre la modalidad documental, como el cine científico, el cine histórico o el documental biográfico. Otros más echan mano de las dos modalidades, como el docudrama televisivo, el falso documental, y el contemporáneo docu-ficción, nombre bajo el cual se puede incluir una innumerable cantidad de obras que pueblan la programación televisiva y los festivales del mundo desde finales del milenio anterior.

La modalidad, por su lado, es una práctica que se afina y reformula conforme a la experiencia cinematográfica y social. En cuanto concepto, es posible aplicarlo para hacer cine y para analizar el cine. Y se sabe que el cine es el resultado ecléctico del azar y de la aplicación de conceptos, convenciones e intuiciones. No es muy posible una aplicación pura de una modalidad, como tampoco el resultado puro de un género.

¿Cuáles son las características principales de la modalidad documental y de la modalidad ficcional del registro y procesamiento audiovisual? ¿Qué tienen en común y que de diferentes? Tienen en común, ante todo, lo que pueden contener de discurso: la voluntad de verdad, concebida como un sistema de exclusión en la acepción de Foucault:

> En la voluntad de verdad, en la voluntad de decir ese discurso verdadero, ¿qué es por tanto lo que está en juego sino el deseo y el poder? El discurso verdadero, que la necesidad de su forma exime del deseo y libera del poder, no puede reconocer la voluntad de verdad que le atraviesa; y la voluntad, ésa que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo, es de tal manera que la verdad que quiere no puede no enmascararla. Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir. (Foucault, 1992, pág. 6)

Voluntad de verdad que la *vox populi* suele reconocer en el documental, mas no en la ficción. Lo evidencia el lugar común tan profundamente arraigado en la cultura popular que identifica ficción y documental como sinónimos de mentira y verdad. Para la inmensa mayoría, incluida la clase dirigente y su *intelligentsia*, la actuación es sinónimo de mentira, a la vez que un reportaje es portador de la verdad: el actor miente, el reportero dice la verdad.

> Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto […] Una proposición, por no ficticia, no es automáticamente verdadera. […] Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. […] Puesto que… todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. (Saer, 1989, pág. 9)

Juan José Saer, en su texto *El concepto de ficción,* asume el prejuicio social que pesa contra la ficción en el tratamiento de la verdad y problematiza sobre la conflictiva relación entre ficción y no-ficción. Si bien se refiriere a la literatura, y lo hace frontalmente a favor de la literatura de ficción, el debate que plantea es perfectamente aplicable al cine:

> El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. […] No se escriben ficciones para eludir… los rigores que exige el tratamiento de la 'verdad', sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado de lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto a lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. […] Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata […] La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso. Este es el punto esencial de todo el problema… su identidad total con lo que trata… (Saer, 1989, pág. 10-11)

Al contrario del lugar común que reconoce en el documental la identificación con el objeto, en el documento del objeto al objeto mismo, como objeto sin discurso, Saer sostiene, por el contrario, que es en la ficción donde tal identificación es consubstancial a la forma, pues ella es en sí misma el objeto, en cuanto mundo construido, el mundo de la ficción.

En cuanto forma, la característica principal que comparten las dos modalidades es aquella que es inmanente al cine, el plano. Ficción y documental ponen en cuadro el objeto o evento de su interés, y su desarrollo en el tiempo, valiéndose del plano cinematográfico, forma única del registro y de la reproducción audiovisual. El plano entendido como "corte móvil de la duración", en la

acepción filosófica de Deleuze[25]. El plano determinado en la realización por el encuadre inicial, los encuadres sucesivos, el encuadre final, los valores de plano, los puntos de vista y de escucha, los movimientos y desplazamientos del punto de vista y de escucha entre un encuadre y otro.

En cuanto resultado, las dos modalidades, ficción y documental, producen una obra cinematográfica, que es la sucesión estructurada de planos audiovisuales que implican un sentido.

En cuanto al método, por muy planificada que sea una producción, las dos modalidades se valen del método exploratorio para la concepción, ejecución, registro y procesamiento de los planos necesarios para la realización de la obra.

¿En qué difieren? Antes que nada, en el ámbito de exploración. El documental explora fundamentalmente el mundo exterior, el mundo de la sociedad, el mundo verificable en la acepción de Saer, mientras que la ficción explora fundamentalmente el mundo interior, el mundo de la intimidad, aquel que no es posible verificar.

Dice Kieslowski cuando el documentalista Ruben Korenfeld le pregunta por qué dejó el documental para dedicarse a la ficción:

> He hecho muchos documentales porque me encantaba. Pero no hago más… porque con la cámara uno se mete en sitios en los que no debería. Uno entra en la esfera íntima de la gente en la que sus relaciones son lo que son porque no hay testigos. Con los años, he ido entendiendo que […] no se puede entrar con una cámara en un cuarto en el que una pareja hace el amor porque ya no estarán solos. La condición del amor es ser dos y no tres, con la cámara. Hasta que entendí que varias esferas de la vida escapan al documental. De modo que, cada vez más, me alejaba de la vida social, o bien política, que se ajusta bastante al documental, para contar lo que sucede entre la gente. Últimamente me parece que mis películas tratan cada vez más de lo que lleva la gente en su interior, de lo que no le muestra a nadie. Para grabar esto, está claro que necesito a los actores, lágrimas, glicerina, muerte artificial… Todo debe ser artificial para parecer real en la pantalla. Es solo por vía de los accesorios y de los artífices como cobra vida una película. En el mundo real, todo es mucho más interesante, pero no está permitido grabar aquella realidad. Es la razón por la cual dejé el documental. (Korenfeld, 1991)

El reconocimiento de un ámbito privilegiado de exploración no implica que una u otra modalidad no puedan atreverse, y de suyo lo hacen, a explorar aquello para lo cual no fueron desarrolladas. ¿Cuánto del mundo exterior y cuánto del mundo interior, y en qué dimensiones y profundidad, puede dar cuenta una obra cinematográfica determinada? Los ejemplos establecen el grado de distancia y de correspondencia entre concepto y realidad.

Documental y ficción difieren también en el modo del registro. Mientras la modalidad documental hace todo lo posible por no afectar el objeto o evento antes y durante el registro, la ficción hace todo lo posible por afectar el objeto o evento antes, durante y después del registro. En otras pa-

[25] Gilles Deleuze, La imagen-movimiento, Barcelona, Ediciones Paidós, 1984, p. 23.

labras, mientras el documental privilegia el encuentro del objeto o evento, la ficción privilegia la construcción del objeto o evento. El grado de afectación del objeto lo establece el documentalista, por ignorancia o a sabiendas de la significación de una u otra afectación. En el otro extremo, el grado de no afectación del objeto lo establece el ficcionador, por razones similares: ignorancia de cómo afectar el objeto, o decisión de no afectarlo.

Finalmente, el documental difiere de la ficción porque esta pone en escena antes de poner en cuadro y durante la puesta en cuadro, mientras que el documental pone directamente en cuadro, evitando la puesta en escena. El concepto "puesta en cuadro" es heredado de la tradición pictórica, y literalmente significa lo mismo: enmarcar la percepción de la realidad visual, en el cine silente de los inicios, y de la realidad audiovisual, en el cine sonoro de hoy. El concepto "puesta en escena" es heredado de la tradición teatral, que va de poner en escena un texto dramático. En el cine de ficción de hoy, se pone un guion cinematográfico en el estudio o en locación.

Que la puesta en escena, que parte de un texto pre-construido, implica forzosamente una construcción, una mirada, un punto de vista, y la intencionalidad de imponer ese punto de vista, nadie lo duda. Es otro axioma del *habitus* del campo.

Tampoco se duda hoy que la fatalidad de la puesta en cuadro en las dos modalidades implica la autoridad –la tiranía- de la selección: qué poner dentro de cuadro y qué dejar fuera de cuadro. Y aquello que permanece dentro de cuadro, cómo organizarlo, cómo mostrarlo, desde qué punto de vista. El largo camino que ha recorrido la foto fija documental ha producido ejemplos en extremo ilustrativos de las tensiones contenidas en este proceso de selección y organización de la información visual, como también ha sucedido en el cine llamado documental. En todos los casos, nadie puede negar la subjetividad de la mirada y la consecuente intencionalidad de imponerla. Intencionalidad que no siempre es consciente. Es más: casi nunca es consciente.

En la ficción, esto implica una concepción alquímica del set, de la puesta en escena y puesta en cuadro, como un crisol en el que es posible crear y recrear la vida, la fragilidad de la vida humana tan esquiva a la mirada del mundo y de la cámara, y que cámara y micrófono, sin embargo, están obligados a registrar. Dice Kieslowski en el mismo documental tras cámaras ya citado:

> La gente se avergüenza de su debilidad, procura mostrarse fuerte, lo cual la lleva a una profunda soledad. Se encuentra sola ante sus problemas. No tiene a nadie a quien contárselos porque está avergonzada. [En el set] debemos derribar la barrera de la vergüenza, y el sentimiento que nos prohíbe sentirnos vulnerables. (Korenfeld, 1991)

¿Es posible registrar esta vulnerabilidad en la modalidad documental? ¿Es posible la no afectación del objeto o evento a la hora de registrarlo? La modalidad documental parte de reconocer que existen objetos y eventos privilegiados que por sí mismos están destinados a despertar el interés del espectador. Por ello no sería deseable afectarlos, porque en sí mismos tienen ya un valor que lo perderían si se afectan. Dice Carlos Pérez en *Dieta de archivo*, refiriéndose a La Batalla de Chile:

> ¿Cómo estimar la importancia de un documental sin considerar, antes que nada, el valor del evento referido? Y éste antes que ningún otro: el valor del acontecimiento, su irrepetibilidad. Mientras más irrepetible el evento registrado, más valiosa la inscripción perdurable de su registro. (Pérez, 2005, pág. 31)

¿Y si se trata de registrar la vida cotidiana y la esfera de lo íntimo, como se proponen muchos documentalistas de hoy? La presencia de la cámara necesariamente afectará al objeto, a menos que se trate de una cámara escondida. Eso los saben de sobra los ficcionadores: la cámara paraliza al ser más desenvuelto. Para no reflejar la presencia de la cámara se requiere de un entrenamiento propio del mundo actoral. ¿Cómo estar listos, en el documental, para registrar lo irrepetible en la vida social? ¿Aquellos grandes acontecimientos que cambian el mundo? Eso lo saben hacer muy pocos, aquellos que están entregados toda una vida, y todos los días de la vida, a registrar el mundo que les rodea: los documentalistas.

Obras citadas

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso .* Barcelona: Tusquets Editores.

Korenfeld, R. (Dirección). (1991). *Kristoph Kieslowski. Diálogos* [Película]. España, Madrid.

Pérez, C. (2005). *Dieta de Archivo.* Santiago de Chile: UCCH.

Restrepo, F. (Dirección). (2009). *Con mi corazón en Yambo* [Película]. Ecuador.

Rivera, L., & Sarmiento, M. (Dirección). (2013). *La muerte de Jaime Roldós* [Película]. Ecuador.

Saer, J. J. (1989). *El concepto de ficción.* Buenos Aires: Ariel.

FUERA DE FOCO

Flaherty: la reconstrucción del pasado

Alfredo Breilh[26]

Resumen

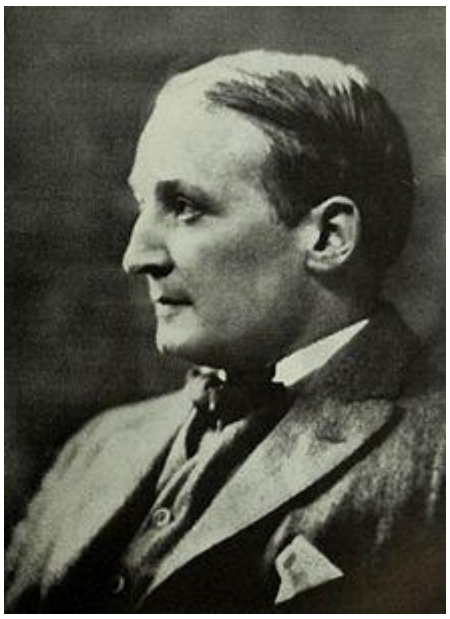
El artículo analiza el estilo y la manera de comprender el documental por parte del estadounidense Robert Flaherty, pionero del género. En la primera parte se enfoca la realización de la película *Nanuk, el esquimal*, obra en la que se forja su estilo y permite reflexionar sobre la puesta en escena en el documental. En la segunda parte, al recorrer las obras posteriores, se profundiza en su tendencia a la reconstrucción del pasado mediante el documental. Se analizan las tensiones del autor con la industria del cine norteamericano y su relación con la escuela documentalista inglesa. A través de la vida y obra de Flaherty, el autor explica cómo se construye el discurso del documental y las tensiones entre realidad, puesta en escena y autenticidad.

Palabras Claves

Flaherty; documental; historia del cine; Hollywood; Escuela documentalista inglesa.

[26] Documentalista, músico, fotógrafo y escritor. Realizador de *Panela nuestra* y *Corazón 30 años*, entre otras obras. Ha escrito numerosos artículos para publicaciones de cine y fotografía; co-autor del libro de Raúl Yépez "Series Fotográficas". Productor de televisión de la Universidad de París. Profesor de Historia del Cine y de Apreciación Cinematográfica. Licenciado en Filosofía, Magister en Comunicación Audiovisual.

Flaherty: la reconstrucción del pasado



Robert Joseph Flaherty
(Iron Mountain, EE.UU, 1884-1951)

El estilo Flaherty

Algunos datos sobre la juventud de Robert Flaherty por sobre lo anecdótico, sirven para conocer las raíces personales de su punto de vista sobre el género cinematográfico que será llamado, justo a partir de su obra, género documental. Su estilo involucra una actitud, un estilo de vida, una sensibilidad que desembocará en una concepción sobre el cine.

Barnouw en *El documental, Historia y Estilos* relata cómo Flaherty "creció en medio de los campos mineros del Michigan septentrional y Canadá, y sus compañeros eran los mineros y los indios. Posteriormente, el padre se hizo explorador en busca de recursos minerales en los desiertos canadienses trabajando para United States Steel" (Barnouw, 1996, pág. 34). El joven Flaherty participaba en esas exploraciones y "viajaba durante semanas en canoa en el verano y usando zapatos de nieve en el invierno; se encontraba con esquimales, levantaba mapas de las regiones recorridas y aprendía las artes de sobrevivir en la frontera." (Barnouw, 1996, pág. 34). Después de acabar sus estudios en ingeniería de minas, a los 27 años, Flaherty comenzó a trabajar en busca de yacimientos de hierro en la cuenca de la bahía Hudson, para una compañía ferroviaria. Es la época en la que también las compañías empezaron a extraer petróleo de Alberta, zona oriental entre Canadá y EEUU. En 1913, a los 29 años, para su tercera expedición a la zona, su jefe le propuso filmar la vida familiar de los oriundos de la zona; entonces "compró una

cámara *Bell & Howell*[27], un aparato portátil para revelar y copiar, y siguió un curso de filmación de tres semanas en Rochester, Nueva York" (Barnouw, 1996, pág. 34).

Contrajo matrimonio con Frances Hubbard, quien colaboró en varias de sus películas e incluso, años después, recibió una nominación al Oscar al mejor guion original por *Louisiana Story* (Flaherty, Louisiana Story, 1948). Entre 1914 y 1915 realizó algunas filmaciones sobre la vida de los esquimales y quienes veían las películas cortas que realizaba le pedían imágenes nuevas. (Barnouw, 1996, pág. 35).

Cuenta Barnouw que

> en 1916, mientras preparaba la película para enviarla a Nueva York, un cigarrillo encendido cayó desde la mesa sobre un montón de celuloide... A los pocos instantes, todo su material de negativos –diez mil metros de película- estaba en llamas ante sus ojos. Al tratar de apagar el fuego, recibió severas quemaduras que lo obligaron a internarse en un hospital" (Barnouw, 1996, pág. 36). La copia en positivo que le quedó la exhibía en busca de auspiciantes, pues había decidido grabar de nuevo las imágenes sobre la vida de los pueblos nativos del Ártico, los esquimales, los Itivimuit. Con el tiempo, el propio Flaherty admitió que en el fondo esto le había beneficiado porque los primeros metros de película nunca le habían llegado a gustar, "pecaba por un exceso de descripción de viajes (…) se trataba de escenas sueltas, sin relación entre sí, sin un hilo conductor. Y decidió que debía regresar al norte para realizar un tipo diferente de película, concentrarse en el personaje de un esquimal y su familia para revelar hechos característicos de su vida (Barnouw, 1996, pág 36)[28].

Flaherty en la corriente cinematográfica

Flaherty llevaba cinco años de filmar, revelar y editar sus filmaciones. Estaba impaciente por retomar sus filmaciones en el Ártico pero la acción tuvo que posponerse pues requería encontrar auspiciantes; en ese momento tuvo lugar la I Guerra Mundial y los posibles auspiciantes pusieron la mirada en otra parte. La larga espera significó para Flaherty la maduración de su proyecto. Para 1920, Flaherty había visto suficiente cine como para autocriticar sus filmaciones y confrontarlas con la forma de hacer cine que ya se venía estableciendo en su propio país. El cine, con su gran expansión y progresiva consolidación, ya había definido una corriente de lenguaje en sus dos vertientes: una dominante, la forma dramática del cine de Hollywood, y una subalterna, el llamado género de "exploración y documentación".[29] Es de esta corriente de donde Grierson, en

---

[27] Los objetivos de la cámara *Bell & Howell* que Flaherty llevó en sus expediciones se convirtieron en una ampliación y perfeccionamiento de su propia capacidad de observación (no antes de que hubiese aprendido los principios básicos de un rodaje bajo la cegadora luz del Ártico cubierto de nieve y hielo) http://historiacinedocumental.blogspot.com/2010/05/robert-j-Flahertylaherty.html

[28] Cita extraída por Barnouw de los escritos de Frances Hubbard, colega y esposa de Flaherty.

[29] El antecedente de lo que se llamará "documental" –que para 1924 aún no se nombra así- está en el llamado género de "exploración y documentación" francés. Su inicio fueron las actualidades reconstruidas de Phaté, una vez que los "reportajes" de Lumiére se alargaron. Los otros trabajos fundadores estarían, según Sadoul, en los "filmes zoológicos y microscópicos" del profesor Martin Ducan (Sadoul, 1956, pág. 47). En el género de "exploración y documentación", los ingleses habían ganado la mano con el dramático documental *Silencio Eterno (*1912) filmado por H. G. Pointing (Sa-

1932, tomará el término “documental” para aplicarla a la primera y reconocida producción de Flaherty. Hasta fines de la década se hicieron relatos de viajes filmados por europeos en los lugares “exóticos” del planeta. Imágenes etnocéntricas, vergonzantes, en las que la alteridad está ridiculizada desde la mirada superficial de los metropolitanos.[30] Para 1930 esta modalidad estaba en franca decadencia.

Además de explorador de regiones ignotas y conocedor de pueblos nativos americanos, Flaherty era un espectador del naciente cine.

Flaherty y su esposa Frances Hubbard, colegas en el oficio cinematográfico.

Conoció el cine de Hollywood, que estaba en su primer momento de expansión. Los cortos de cine cómico y de aventuras estaban siendo reemplazados por películas más largas. Se imponía el llamado cine clásico con el héroe que atraviesa no solo cada filme sino, si es posible, varios filmes, ya que se cruza con el *star system* que estaba en ascenso. Películas como *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1916) ya habían aparecido. Si las primeras filmaciones de Flaherty constituían la aventura del descubrimiento del cine desde sus propias manos y desde su experiencia personal, no solo como camarógrafo sino también como explorador apto para sobrevivir en las inmensas estepas árticas, es decir, desde su forma personal de relación con el mundo; la crítica que realiza a su propio trabajo parece resultar de una confrontación de esa experiencia suya ya ganada, con el nuevo lenguaje del cine que se viene consolidando y expandiendo.

El ser humano nace dentro de una sociedad que maneja un determinado lenguaje. El lenguaje rodea, sumerge y transmite este dispositivo de comunicación desde la sociedad hacia adentro, de manera que el individuo no puede sino asumirlo, se convierte en una especie de súper-yo; esto sucede eminentemente con el lenguaje verbal. En el caso del lenguaje cinematográfico, por estar éste menos formalizado que el verbal puede haber más flexibilidad; por eso las cinematografías nacionales en Europa que se desarrollan aisladamente realizan películas de estilos y géneros diferentes antes de 1920. El individuo tendrá un margen de libertad y de creación más o menos amplia según las condiciones que le rodean, según el conflicto entre el autoritarismo del

doul, 1956, pág. 48), suerte de bitácora de un trágica expedición al Polo Sur en la que sobrevivió solamente el camarógrafo, que paradójicamente prestigió el naciente género

[30] De este género de exploración y documentación, se puede ver algunos ejemplos como: “Jornadas negras” de León Poirier, un viaje en Citroen 1926 por el África; o Across The World with Mr & Mrs Johnson, 1929. Una pareja de ingleses que se “sorprenden” al filmar las tribus africanas.

contexto y las necesidades expresivas individuales; esta es la creatividad dentro del marco social. Se podría decir que no se inventa un estilo sino que cada realizador se sumerge en el río del lenguaje el cual generalmente lo arrolla, a no ser que una madurez consciente o una crisis lo obligue a replantearse de alguna manera algún aspecto del lenguaje.

Para comprenderlo mejor se puede contrastar la diversa situación entre un cineasta que crece y se desenvuelve en el contexto de los nacientes estudios de Hollywood de 1920, donde incluso los europeos recién llegados no pueden desentenderse de las normas de producción establecidas en una especie de espiral económica que condiciona la producción y el lenguaje mismo llevándole en una determinada dirección, y el caso de Flaherty, que nace, crece y se desenvuelve en una zona de frontera tanto social, -entre los colonos europeos y los pueblos nativos-, como en una frontera geográfica, -entre las iniciales ciudades y la naturaleza aun inexplorada por la modernidad europea-, y en una frontera económica, en la que chocan los intereses peleteros y mineros con la forma de supervivencia de autoconsumo nativa.

La puesta en escena de *Nanuk*[31]

Flaherty durante el rodaje de Nanuk, acompañado de un grupo de Inuits

Sólo en 1920, finalizada la Primera Guerra Mundial, encuentra Flaherty el auspicio que buscaba de la compañía francesa de pieles *Revillon Fréres:* "Recibiría quinientos dólares por mes, trece mil dólares para comprar equipos y tendría un crédito de tres mil dólares en Port Harrison a fin de dar "remuneraciones a los nativos" (Barnouw, 1996, pág. 38). Adquiere entonces el equipo necesario: "Llevaba conmigo dos cámaras cinematográficas Akeley. La Akeley era entonces la mejor cámara para ser empleada bajo el frío extremado, puesto que requería un mínimo de aceite y grasa lubricante. Estas cámaras me encantaban porque eran las primeras que se habían construido con movimiento giroscópico en la cabeza del trípode, mediante el cual se podía hacer panorámicas horizontales y verticales sin la menor sacudida, salto o vibración" (López, 1963, pág. 22).

[31] La referencia estándar para el primer documentales: *Nanuk, el esquimal, Nanook of the North (1924)*. Para aligerar la lectura del texto se lo cita: *Nanuk,* en letra cursiva.

Flaherty se había interesado particularmente por los Inuit. La pequeña aldea de *Sanikiluaq* se encuentra en la parte norte de una isla dentro de la Bahía de Hudson, isla que en invierno, durante seis meses, permanece rodeada de hielo.[32] Tardó dos meses en llegar y permanecería allí dieciséis meses. A los 36 años y con una experiencia de cámara de siete años, inicia su rodaje. Ha ido sólo. Esta circunstancia es la condición para requerir y gozar de la colaboración de los Allakariallak tanto como apoyo técnico cuanto para ser sus actores naturales. Antes de comenzar la grabación de la película, Flaherty vive con un Allakariallak (un hombre perteneciente a los Inuit) y con el resto de su familia durante varios meses. Era Nanuk, un célebre cazador de la tribu Itivimuit. Él y su familia se convierten en protagonistas del filme.

Flaherty optó por preparar todo lo que iba a grabar; en sus diarios consta la lista de escenas previstas. El acuerdo con sus colaboradores Itivimuit establecía que lo más importante era lograr mostrar cómo vivían ellos antes de la llegada de los europeos. Así, el propio Nanuk, el protagonista del documental será quien le apoye en las filmaciones como primer ayudante y su primer espectador. Esta triple función va a permitir una interrelación profunda entre el realizador y las personas filmadas. La misma convivencia a la que estaban obligados va a convertirse en la clave de la producción en esta modalidad colaborativa. Barnouw cita los diarios de Flaherty donde cuenta cómo aprendieron a desarmar la cámara, limpiarla y secarla y cómo recorrieron la playa en busca de madera para hacer un secadero para la película que revelaban. El principal problema que tenían para revelar los rollos era la provisión de suficiente agua para el lavado; tenían que obtenerla disolviendo el hielo quemando aceite de foca (López, 1963, pág. 25).

Como espectador de sus propias acciones -según López-, Nanuk miraba el material filmado, se motivaba y desafiaba al cineasta para filmar hazañas de cacería más grandes. Un segmento del diario de Flaherty dice:

> Este ha sido el día de los días. La mañana se presentó clara y tibia. Unas veinte morsas dormían sobre las rocas. Aproximándome a unos treinta metros, filmé la escena con teleobjetivo. Nan, al acecho con su arpón; al llegar a siete metros de distancia alarmó al grupo de morsas que se precipitaron hacia el mar. El arpón de Nan dio en el blanco, pero el animal logró llegar el agua. Luego comenzó la verdadera batalla; los esquimales, jugándose la vida, bregaban al borde del agua para no ser arrastrados por las cuerdas de sus arpones; el grupo de animales, lanzando resonantes "¡ok! ¡ok!", se amontonó alrededor de una gran morsa que, cual un toro con grandes cuernos, acudió para rescatarlos. Yo mientras tanto filmaba y filmaba. Los hombres clamaron para que terminara aquella lucha a escopetazos, tanto temían verse arrastrados el mar. (Barnouw, 1996, pág. 38).

Sigue Barnouw: "Posteriormente Flaherty escribió que fingió no entender el llamamiento de los esquimales y que sencillamente continuó filmando. Aquella secuencia llegó a ser una de las más famosas de *Nanuk, el esquimal* (Nanook of the North)" (Barnouw, 1996, pág. 38).

---

[32] El gobierno de Canadá bautizó a esta isla con el nombre de Flaherty, en honor al cineasta. Es una isla en el grupo de las Islas Belcher en la bahía de Hudson en la Región Qikiqtaaluk, del territorio de Nunavut, Canadá. https://es.wikipedia.org/wiki/Isla_Flaherty.

Hacia el final del filme, cuando Allakariallak y su familia están en riesgo de muerte si no encuentran o construyen un refugio lo antes posible, se ve a Nanuk construir en poco tiempo un iglú demostrando una sorprendente habilidad y conocimiento. Luego vemos a la familia despertarse dentro del iglú y vestirse para salir. El espectador no sabe que la supuesta continuidad es falsa y que estamos, para la escena del despertar en otro escenario; se trata esta vez de un iglú construido solo la mitad bajo las indicaciones de Flaherty. El interés de Flaherty por filmar la vida al interior del iglú no se hubiera hecho realidad, debido a la estrechez y la poca luminosidad. Sus colaboradores construyeron entonces medio iglú.

La escena íntima del despertar y vestirse en el iglú que vemos en el filme es, pues, una puesta en escena. ¿Tanto este caso particular del iglú como cualesquiera otros momentos pierden autenticidad al considerarlos como puesta en escena, o es justo un buen recurso para que sea posible mostrar algo lo más cercano al real momento íntimo de la familia, de otra manera imposible de transmitir? Esta es la tensión con la que se construye todo documental. La fidelidad a la realidad no se cumple de un modo mecánico, se trata siempre de una representación.

La competencia del espectador

¿Qué espera el espectador cuando se le invita a ver un documental? ¿Cómo se relaciona el espectador con el filme? La competencia del espectador se refiere a la manera cómo diversos espectadores reciben un filme. El hecho es que hay diversos niveles de interpretación. Según se trate de ficción o de documental la expectativa del espectador es distinta. Ante la ficción el espectador común va a sumergirse en el filme, a soñar en él, a olvidarse de la realidad y vivir el sueño de la ficción, a aceptar el acuerdo de que vamos a escuchar un cuento y lo mejor que podemos es aceptarlo para que nuestro viaje por la fantasía sea menos problemático. El momento que el espectador acepta enfrentarse a un documental, puesto que generalmente tiene ya las referencias de género, sabe que se trata de algo captado más o menos directamente de la realidad.

Ante las imágenes la expectativa más simple es la de creer que lo filmado es la realidad. El espectador ingenuo tiende a creer que lo que filma la cámara es la realidad "directamente transmitida". Ingenuidad atizada demasiadas veces desde el propio medio cinematográfico y televisivo. Periodistas y camarógrafos construyen su discurso en base a la suposición de que lo que se muestra es la realidad directa. Tradicionalmente el realizador del documental tiende a hacer el juego a esa ilusión al mezclar momentos tomados de la realidad con estas puestas en escena, sea con conciencia o no por parte de los filmados. En el caso de Flaherty sí, gracias al acuerdo, a la confianza y buena disposición de los participantes. Un espectador crítico, en cambio, mira con desconfianza la imagen del noticiero, mientras el espectador experto busca evaluar el punto de vista del realizador a través del cual se está mostrando la realidad.

A lo largo de la historia se han realizado cuestionamientos y se ha encontrado diversas respuestas al problema de la fidelidad a la realidad del documental, de si es posible ser fiel a la realidad, de qué es la realidad y qué la representación de la realidad, o si es posible representar la realidad 'tal como es'; porque si no es posible, entonces qué es el documental. A esta problemática

se han dado diversas respuestas a lo largo de la historia. Pero la paradoja está en el corazón mismo de todo documental.

Se ha tendido a identificar este primer filme de Flaherty con una modalidad autoritaria en la que el autor mira de lejos al sujeto social, lo filma y habla de él desde afuera. Sin embargo, en el caso de *Nanuk* se da una colaboración entre los sujetos filmados y el realizador. Una colaboración como punto de partida.

Jean Rouch, antropólogo francés consciente y crítico del ejercicio autoritario del documental tradicional que filma en África –en las colonias europeas-, en 1962, opina sobre la obra de Flaherty[33]:

> Debemos saludar aquí al padre del cine etnográfico, Robert Joseph Flaherty. Flaherty realizó el primer filme etnográfico del mundo, Nanuk, en unas condiciones extremadamente difíciles. Desde el comienzo Flaherty se propuso un intento que, desgraciadamente, fue poco imitado después. Creía que para filmar a unos hombres pertenecientes a una cultura extranjera primero era necesario conocerles. Así que pasó un año en la bahía de Hudson entre los esquimales antes de filmarlos. Experimentó igualmente lo que solo ahora comenzamos a aplicar de manera metódica: proyectar a los hombres lo que se filma, el filme que se realiza. (Rouch, 1989, pág. 155).

Richard Koszarski, por su parte, no destaca la participación de los Itivimuit en la realización del filme como uno de los componentes definitivos; en *El cine de los años veinte*, dice que: "la capacidad de observación de los relatos de viaje se funde con el estilo narrativo de la película hollywoodense. Hoy parece claro que el comportamiento de Flaherty no es tan puro y desinteresado, y que el director es perfectamente consciente de crear efectos particulares en el interés de lo que considera la verdad más profunda del tema tratado" (Koszarski, 2011, pág. 359).

Integrantes de la aldea Itivimuit. Fuente: http://memoriadocumental.blogspot.com/ 2014/12/viaje-al-sur-flaherty.html

[33] Es el pionero del llamado Cine Verdad, corriente de los años 60 que busca crear las condiciones para dejar que los propios sujetos sociales filmados se expresen y desarrollen sus puntos de vista, sin imponer, a la medida de lo posible, un punto de vista.

Nanuk, el filme, es siempre mencionado como uno de los mejores documentales realizados. Ya van como 90 años y sigue vigente, interesante y sorprendente; sin duda, uno de los elementos más importantes para la permanente aceptación del documental pionero, junto a su capacidad de supervivencia en un medio tan difícil es la cordialidad y autosuficiencia que emana del personaje. Se puede afirmar que las dos fuerzas cuya tensión sostiene el filme son el hombre de atrás de la cámara, que quiere construir su película y el hombre que está delante de la cámara, con su saber vivir y una simpatía noble y generosa en la circunstancia de que él descubre al mismo tiempo que alimenta el proceso cinematográfico que protagoniza. La permanencia de *Nanuk* en la historia del cine se debe a que Flaherty logra retratar a una persona extraordinaria (y su familia), en un juego de provocación mutua, una complicidad de los dos personajes: realizador y actor natural. Esta situación de colaboración alimentada por la disposición del realizador a convivir y no escatimar esfuerzos y riesgos junto a los filmados, crea una confianza mutua empática. Muestra un compromiso entre Flaherty y los sujetos sociales, compromiso que está expresado en su voluntad de representar la dignidad del grupo social frente a la subvaloración que pone la mirada europea. Claro que la autoridad la tiene el camarógrafo: Autoridad técnica, autoría del proyecto, autoridad en la edición, ante la que sólo queda la confianza mutua ya que la edición no va a ser consultada. Aquí se acabó la colaboración y queda la cuestión de los criterios de edición; él decide además a qué público hipotético va a llegar. En términos generales la cuestión ética se resuelve así: sólo depende de la honestidad del realizador, de su madurez, de la conciencia de sus objetivos.

En el artículo *La Función del Documental*, redactado por Flaherty en 1937[34], afirma:

> la finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. (…) El documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad del sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso.(…) Para responder a los conceptos que acabo de exponer en *Nanuk*, en *El hombre de Aran* o *Heroes y Monstruos* y en *Sabú o Tomai de los elefantes*, yo y mis colaboradores hemos intentado captar el espíritu de la realidad que queríamos representar (Flaherty, 1989, en Romaguera, 2007, pág. 154).

Será John Grierson, el líder de la Escuela Documentalista Inglesa quien usará por primera vez el término "documental", justamente refiriéndose a *Nanuk,* obra de su maestro Flaherty, en su conocido texto *Postulados del Documental* cuando formula su famosa definición: "Documental es el tratamiento creativo de la realidad". La clave está en la palabra "creativo", el aspecto más complejo de la intervención del realizador. Al respecto dirá:

- El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.
- El uso del material natural ha sido entendido como la distinción vital. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo.

[34] Compilado en *Textos y Manifiestos del Cine,* de Joaquín Romaguera (Cátedra, 2007)

- El gesto espontáneo para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado.
- El actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno.
- Mi argumentación separada para el documental es simplemente que en su uso del artículo vivo existe asimismo una oportunidad de realizar un trabajo creativo
- Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella. (Grierson, 1989, pág. 143-144).

"Captar el espíritu de la realidad" en palabras de Flaherty; "tratamiento creativo de la realidad" en palabras de Grierson; en esto consiste la intervención del realizador.

Flaherty y Hollywood. Un mal entendimiento

Un recorrido por la filmografía de Flaherty evidencia la tensión entre la fidelidad a un estilo personal y la política de producción de los nacientes estudios de Hollywood. En algún momento Flaherty se involucró en producciones financiadas por estos.[35] Sobran los comentarios de lo que puede logar un pionero del documental frente a las empresas que manejan centenares de salas y no están dispuestas a disminuir sus ganancias (que van por el 300%), en permanente lucha con sus competidores.

La Paramount, la más grande compañía cinematográfica de entonces, dijo lamentar pero que era un filme imposible de presentar Nanuk, igual que otras cuatro compañías distribuidoras. (Barnouw, 1996, pág. 42), (López, 1963, pág. 33). No así la compañía francesa Pathé, que la presentó en una gran sala en Nueva York. Aclamada por casi todos los críticos, fue también un éxito de taquilla en Estados Unidos. El éxito de *Nanuk* en Europa ratificó su prestigio en los Estados Unidos.

En la historia del cine norteamericano ni el cine experimental ni el documental, salvo contadas excepciones contemporáneas,[36] han gozado de una distribución al público masivo; siempre se han visto reducidos a una circulación alternativa, paralela, secundaria, para públicos interesados. *Nanuk* salta la línea de separación y accede a los cines; hay público y taquilla, a pesar de las primeras negativas. El prestigio internacional que adquiere Flaherty con *Nanuk* crea expectativas para las siguientes obras.

> El éxito de la película (Nanuk) en Europa hizo que la Paramount financiara a Flaherty para pasar dos años en las islas Samoa, en los mares del Sur, y rodar *Moana* (1925) en la misma línea, ambientado en otro paraje convenientemente exótico, y en compañía de su esposa, Frances Hubbard, su principal colaboradora. El equipo de Flaherty se desplazó a una remota isla de la Polinesia, en la que permanecieron dos años, observando y filmando. (Escuela libre de cine documental, 2017)

[35] No hay producción independiente. Todo tiene que pasar sea por el financiamiento o por la distribución por las grandes empresas. La primera, la Paramount, concentra el 60% de la producción y distribución. William Fox llegó a manejar 500 salas para fines de la década de los 20.
[36] Sirva de ejemplo los trabajos de Michael Moore.

Como bien lo señala Grierson: “A pesar de las prisas de la compañía, Flaherty no conseguía grabar nada interesante porque su método consistía en vivir durante un período con los protagonistas de su historia, observarlos, conocerlos a fondo y familiarizarse con su estilo de vida antes de idear la propia historia del documental”. (Grierson, 1989, pág. 143). Finalmente plantea la película en torno al ritual que introduce en la madurez a un joven. Se trata de un tatuaje ritual que practicaban las comunidades maorís.

> La grabación del documental duró más de un año (desde abril de 1923 hasta diciembre de 1924), y la película no se estrenó hasta enero de 1926. Sin embargo, nunca alcanzaría el éxito de Nanook el esquimal (…) Moana es un habitante de la isla de Savaii, enamorado de la bella Faángasi. Ambos habitan un paraje idílico, su existencia no puede ser más feliz, nada los separa, les rodea un paisaje de belleza indescriptible y sólo el rito del tatuaje aparece como elemento de violencia que prueba la virilidad sin perturbar por ello el ritmo pacífico de los maoríes (Escuela libre de cine documental, 2017).

Sadoul dice que “el público americano halló que a la película le faltaban guitarras y sex-appeal y el éxito comercial fue mediocre (Sadoul, 1956, pág 49). Sin comentarios. Aquí se interrumpen las relaciones entre Flaherty y el gran empresario William Fox, quien no tenía una sensibilidad de cineasta y peor de documentalista.

Distanciado del floreciente Hollywood, Flaherty realiza una película experimental de 30 minutos sobre la isla de Manhattan, filmada y editada por él: *The Twenty-Four Dollar Island* (1925). Es también de los pioneros del cine experimental norteamericano. Aquí se aleja de la persona y muestra los edificios; en sus propias palabras: “La ciudad en su gigantismo e impersonalidad aparece referida a los seres humanos, empequeñecidos, pero viviendo en ella, en su fondo” (López, 1963, pág. 50). Lleva a cabo un atrevido juego visual donde las sombras y los grandes edificios hacen juego con las formas de la luz mientras abajo los humanos están reducidos a su mínima expresión. La película fue recortada y exhibida como fondo de escenas de baile en un espectáculo llamado “Las Aceras de Nueva York”.

En 1927 lo contrata la Metro-Goldwyn-Mayer para volver a filmar en el Pacífico, asociándolo con otro director, W. S. Van Dyke. Realiza *Sombras Blancas en los mares del sur* (1927), con todo un equipo de técnicos y con un sistema de producción ya probado en Hollywood. Nada resultó más incómodo para Flaherty, acostumbrado a extraer lo dramático de la realidad misma jugando con flexibilidad las condiciones, a pesar de haber hecho el guión él mismo. En el curso del rodaje se separa del proyecto. En palabras de Grierson, su discípulo inglés, “El punto central del asunto es éste: Hollywood quería imponer una forma dramática preconcebida sobre el material en bruto. Quería que Flaherty, en una actitud de total injusticia frente al drama vivo que tenía sobre el terreno, acomodara a la gente de Samoa a un drama convencional de tiburones y de bellas bañistas” (Grierson, 1989, pág. 143).

Friedrich W. Murnau (1888 -1931) uno de los más representativos directores del cine expresionista alemán (Nosferatu, 1922), fue invitado a Hollywood por William Fox en 1926. Murnau se pone en acción y dirige *Sunrise* (Amanecer), que recibirá el primer Óscar, en 1927. Después del gran éxito inicial dirigirá *Cuatro diablos* (1928), y finalmente *City Girl* en 1930 de mediana reso-

nancia. Despechado de Hollywood y con una pequeña fortuna quiso aventurar una filmación suya, independiente. Decidió aliarse con Flaherty para filmar en los mares del sur. Flaherty hizo el libreto; fiel a su concepto, quería mostrar la vida en toda su autenticidad, sin inventar nada literario para hacer concesiones al público. Murnau trataba de hacer la película más atrayente, dramatizando la acción, recurriendo a resucitar una vieja leyenda del "tabú". Durante la filmación surgió el conflicto entre dejar salir el filme de la forma de vida de la gente o imponer una estructura dramática. La desavenencia hizo que Flaherty se retire de la dirección y se separe del proyecto. Murnau hizo la película. Como resultado de la intervención de Murnau la historia se europeiza y el viejo hechicero Hitu aparece como una versión retomada de Nosferatu. El mito de Drácula es reeditado en versión polinesia, expresando en la película un malestar por el destino y una angustia frente al mundo, europeos, murnaunianos. *Tabú* (1931) aparece dirigida solo por Murnau.

Toda la trayectoria de Flaherty será la permanente lucha de un individuo con una idea clara contra el aparataje de Hollywood que mide el acierto del filme con la taquilla lograda; en palabras del Grierson: "Con Flaherty era un principio absoluto que el relato debía surgir de su ambiente natural y que debía ser (lo que él consideraba) la historia esencial del lugar. Su drama es así, un drama de días y de noches, del paso de las estaciones del año, de las luchas fundamentales con las que esa gente gana su sustento, o hace posible la vida comunal, o construye la dignidad de su tribu." (Grierson, 1989, pág. 143).

Flaherty y la Escuela Documentalista Inglesa

La separación de Flaherty de la Meca del cine norteamericano, después de la fallida codirección de *Tabú*, marca una etapa nueva en su vida: su etapa europea. En palabras de Rotha: "Cuando Flaherty llegó a Inglaterra, en 1931, fue recibido con los brazos abiertos por los que habían iniciado el movimiento documental inglés. Encabezados por Grierson, estos entusiastas lo aclamaron como al creador genial de la técnica de la cámara "observadora" que ellos se proponían adoptar" (Rotha, 1964, pág. 374)[37]. En Inglaterra, Flaherty se encuentra con una situación diferente. La escuela documentalista inglesa no produce para las salas de cine. Tanto las pocas obras que dirigió Grierson como las numerosas que produjo y asesoró, pertenecen al llamado documental social, destinado a escuelas, fábricas y asociaciones, orientado a promover una nueva imagen de la clase trabajadora destacando su importancia en el desarrollo industrial de Gran Bretaña, tanto entre los propios trabajadores como ante el resto de la sociedad inglesa. Veían al documental como una herramienta de cambio social.

Aquí hay una divergencia con la línea de trabajo de Flaherty. Este se interesaba más en registrar la forma de vida anterior de los pueblos no occidentales; Grierson, en cambio, crecido en el seno

[37] John Grierson (Escocia 1898–1972) llamado "el padrino del documental" inglés, estudió comunicación en Glasgow; en 1924 viaja a EEUU donde conoce a Flaherty. En 1929 dirige *Drifters,* documental sobre el trabajo de los pescadores en la industria del arenque. En Inglaterra trabaja con fondos otorgados por la Junta de Marketing del Imperio Británico y desde esa institución organiza la formación de realizadores de documentales; en 10 años de trabajo genera más de 400 documentales. Incansable, en 1938, en Canadá creará el National Film Board y en 1957 promoverá el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, donde Raúl Ruiz, Miguel Littin y Patricio Guzmán, entre otros, hacían sus primeros trabajos.

de la Inglaterra del naciente siglo 20 se enfocaba hacia una sociedad marcada por la industria. Estas diferentes condiciones sociales harán variar los enfoques de los dos realizadores, lo que no impide que, trabajando en equipo, Grierson supiera tomar lo mejor de Flaherty para su equipo de realizadores. Ellos también producirán documentales en las colonias británicas para validar y legitimar su ser colonial, aunque no con el enfoque de Flaherty, sí enriqueciéndose con su experiencia. Un ejemplo es *La canción de Ceilán,* realizado por Basil Wright quien será su alumno inglés más aventajado, donde el juego de cámara y su sutileza son el mejor ejemplo de lo aprendido a su maestro. En 1933, Grierson hace equipo con Flaherty para realizar *Industrial Britain* (1933), un documental con fotografía de Flaherty, montaje de Grierson, y dirección y guion compartidos. Flaherty muestra la habilidad de los obreros rescatando su valor, mientras juega con el blanco del humo y el negro del hollín del paisaje industrial urbano.

Grierson, luego de su experiencia de trabajo con Flaherty, exalta el método establecido por el norteamericano para la realización de documentales:

> El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante un año, quizá dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato «surge de sí mismo» (…) Uno debe crecer, más allá de lo que se hace y de su proceso, hasta la creación misma, antes de llegar a golpear en las alturas del arte. En esa diferencia, la creación no indica la fabricación de las cosas, sino la de las virtudes. (…) La verdadera tarea comienza cuando se aplican los fines a su observación y a su movimiento. El artista no necesita proponer los fines -esa es la tarea de un crítico-, sino que los fines deben estar allí dando cuerpo a su descripción y dando una finalidad (más allá del espacio y del tiempo) al fragmento de vida que ha elegido. Para ese efecto mayor debe existir la fuerza de la poesía o de la profecía. A falta de una u otra, en su mayor grado, debe existir cuando menos el sentido sociológico que está implícito en la poesía y en la profecía (Grierson, 1989, pág. 148).

Grierson ratifica en todo momento el sentido de responsabilidad social que tiene el documental realista, a diferencia del que cataloga como romántico. La principal diferencia está en que el primero retrata “calles y ciudades y suburbios pobres, y mercados y comercios y fábricas”, para “hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas” (Grierson, 1989, pág. 143).

En 1934, Flaherty es invitado a filmar un documental sobre los pescadores de una pequeña isla de Irlanda, que nombrará *El Hombre de Arán.* Es la oportunidad para volver a su estilo en un film que muestra la lucha del hombre con la naturaleza. Sin embargo, parece ceder el protagonismo al enorme entorno natural ferozmente duro y agresivo que representa un mar que amenaza y escapa de estrellar contra las rocas las endebles barcas de los pescadores sino a ellos mismos, que lo desafían para arrancarle la pesca necesaria. Aquí sí se puede hablar literalmente de romanticismo. Aquí es la fuerza de la naturaleza la que predomina. Como dice Grierson: “Se puede, igual que Flaherty, procurar una forma narrativa, pasando a la manera antigua desde el individuo hasta el ambiente, desde el ambiente, trascendido o no, a los consiguientes honores del heroísmo. O se puede no estar tan interesado por el individuo. (…) Tal interpretación del tema

refleja, desde luego, la filosofía particular de Flaherty. En verdad, si es que por un momento puedo personificar a la oposición, confío que el neo-rousseaunismo que está implícito en la obra de Flaherty llegue a morir junto a esa persona excepcional" (Grierson, 1989, pág. 143).

Si bien *El Hombre de Arán* ha trascendido en la historia como un documental contado con la cámara, en su momento no encajó con el pensamiento de la escuela documentalista inglesa. Paul Rotha, uno de sus representantes teóricos más importantes comenta, en 1934, que

> la preocupación de Flaherty por las bellezas clásicas y las intrepideces de la existencia humana, les parecía impropia cuando no evasiva o deshonesta. Refractarios a la estética, insistían en que el documental debía tratar los problemas reales de la existencia moderna y que de lo contrario no podían calificarse de documental. (…) El film se abrió camino en los cines y, como era de prever, se atrajo numerosos y entusiastas admiradores entre todas las clases sociales, pero, a juzgar por los comentarios publicados, los documentalistas no figuraban entre los entusiastas" (Rotha, 1964, Pág. 374).

La ponderación global del trabajo de Flaherty por Rotha viene en estas palabras: "En mi opinión, el hecho fundamental es que Flaherty está dotado de una mirada descriptiva y dramática que no tiene par entre los realizadores cinematográficos. (…) Son tan frescos hoy como lo fueron el día en que fueron hechos. (Rotha, 1964, Pág. 374).

El pasado reconstruido

Un recorrido por las últimas obras de Flaherty, permite profundizar en los principios de su método. Algunas de ellas fueron realizadas de manera independiente, mientras que otras lo fueron con la colaboración o apoyo de otros cineastas prestigiosos de la época. Tal es el caso de *Sabú, el niño de los elefantes* (1940), impulsada por Alexander Korda (Hungría 1893). El éxito obtenido por el niño, hijo de la familia protagonista en *El Hombre de Arán* les hizo pensar en el tema propuesto basado en la novela de Rudyard Kipling. La clave del filme será efectivamente el encuentro de Sabú, un espectacular pequeño que había crecido en medio de manadas de elefantes y los manejaba y sabía relacionarse con ellos. Se repite la historia de las desavenencias entre los intereses dramáticos del productor del filme y el intento de Flaherty de defender sus puntos de vista. Finalmente se separó del rodaje.

De vuelta a los Estados Unidos el Departamento de Agricultura propone a Flaherty hacer un documental sobre los problemas de la desertización del centro del país y de los problemas de la desocupación de la mano de obra por la industrialización; Flaherty realiza *The Land* (1941). Sin embargo, al inicio de la participación de los EE.UU. en la II Guerra Mundial, la paradoja de la mecanización y el desempleo que planteaba el documental ya no es un problema para la nueva política pública. El gobierno norteamericano pierde el interés por difundirlo, es reeditado varias veces y finalmente se elimina de la circulación. Se dice que junto con *Nanuk* son las mejores producciones de Flaherty.

Louisiana Story (1948) es una película financiada por la petrolera Standard Oil Company, aunque no aparece en los créditos, para promocionar la industria del petróleo. Era suficiente el nombre de Flaherty para conseguir la calidad y la máxima credibilidad para la película. Le dieron un che-

que, carta blanca y los derechos de distribución de la película; era un contrato sorprendente para la época. Fue Flaherty quien eligió Louisiana y la historia del chico y la torre de extracción. Durante toda la película, el director contrapone las imágenes de los pantanos, con su exuberante flora, con la llegada de la torre y de los obreros de la petrolera, con sus máquinas, pistones, motores y demás. La llegada del petróleo se rodea de ruido, agua, gas y confusión; es como un ciclón, tan habitual y conocido en aquellas tierras. Pero los habitantes del pantano no conocen el futuro y creen, con ingenuidad, que el progreso es la torre y que pueden convivir con el petróleo sin que éste les ahogue y les destruya. Flaherty resuelve el dilema haciendo que los obreros y la torre se vayan y, para extraer el petróleo dejan sólo una modesta tubería llena de llaves que recibe el candoroso nombre de "árbol de Navidad". Esta película, la última de Flaherty, ilustra a la perfección su método de trabajo, sin guión previo, sólo con una idea general de lo que quiere mostrar, o demostrar, en la obra final. Filma mucho, incluso lo inesperado y, después, es en el montaje, en el trabajo con su montadora habitual, Helen van Dongen, cuando se elige lo que saldrá en la película y el orden y el ritmo con que aparecerá. Y es un documental porque parte de imágenes de la realidad, o eso creemos, pues en la mayoría de las películas de Flaherty, incluida esta, hay muchas escenas "reconstruidas" con la ayuda de los verdaderos personajes trabajando como actores.

Sobre todo en los últimos años de su vida Flaherty en Estados Unidos estará filmando, paralelamente a sus trabajos grandes, una cantidad de obras menores; algunas, las realizadas con más independencia llegan a buen fin, otras –en colaboración o a pedido- corren con menos suerte; una de ellas es la película contratada por Elia Kazan, quien dirigía la producción de los filmes de propaganda durante la II Guerra Mundial, llenos de normas y controles militares; sabida es la libertad que exigía Flaherty para sus realizaciones, incluidas las producciones que le pedían para televisión.

Con más o menos éxito, es innegable que Flaherty es el pionero del documental: "Para Paul Rotha el documental tuvo auténtico comienzo en América y en el mundo con *Nanuk, el esquimal*, en 1920. En Rusia nació alrededor de 1923 con los experimentos de Dziga Vertov. En Francia, con *Rien que les heures*, de Cavalcanti, en 1926. En Alemania, con *Berlín Sinfonía de una ciudad*, de Ruttmann, en 1927, y en Gran Bretaña, con *Drifiters*, de Grierson, en 1929 (López, 1963, pág. 30).

Flaherty está en el centro del conflicto entre las fuerzas de la colonización y explotación social y económica europea, y los pueblos nativos. Lo dirá con sus propios términos: "No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos... Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo. El vivo deseo que tenía de hacer Nanook se debía a mi estima por esa gente, a la admiración por ella; yo deseaba contarles a los demás algo sobre ese pueblo" (Escuela libre de cine documental, 2017). A la luz de estas afirmaciones se vuelve coherente toda su producción y su sesgo romántico, en el sentido de que no critica al "hombre blanco" y su accionar –él mismo como explorador y minero está inmerso en ese proceso social-. Pone entre paréntesis el conflicto social que se está viviendo y se limita a mostrar esa otra forma de vida, digna, plena, admirable y respetable.

Un volver atrás, una actitud "retro", se diría, pero que sin embargo deja unos documentos maravillosos y de gran valor etnológico. Este es el valor que determina su estilo y con el cual Flaherty será absolutamente coherente a lo largo de toda su vida. De allí se desprende su celo por la mínima intervención exterior, tanto en el rodaje como en la construcción dramática -que debe salir desde adentro del grupo social filmado-, y la necesidad que se desprende de ello de contar con el mayor conocimiento posible del grupo social. Y entonces, qué mejor que contar con la colaboración de las propias personas que se filma.

Esta modalidad, en su profundidad y rigor, se inclina más hacia el llamado cine etnológico de los años 60, eso sí, con un sesgo romántico, determinado por esa huida de los conflictos del presente, del contexto y conflictos con el mundo exterior de las comunidades que atiende, mundo exterior que siempre termina siendo el colonialismo, bien se trate de los europeos que compran pieles, explotan minas y usan mano de obra nativa, en el naciente Canadá; de los blancos que controlan la extracción de perlas en el Pacífico Sur, o del gran comerciante que adquiere el pescado de *Los Hombres de Arán* en la isla inglesa. Nada de eso aparece en los documentales, hay un "como si no hubiera" ese costo en la expansión de Occidente.

Ese desentendimiento del conflicto interior personal-social del realizador, táctica de supervivencia o estrategia comercial o no involucramiento en el aquí y ahora del realizador del documental; ese negarse a ver la parte correspondiente al documentalista que llega con su superioridad tecnológica, determina, en el coherente romanticismo de Flaherty, el llamado "*rousseaunismo*"[38], La eliminación del conflicto social en los documentales de Flaherty, le lleva a cimentar la autenticidad de sus materiales en el pasado inmediato anterior a la llegada de los europeos en todos los lugares donde filmó, Alaska, las Islas Samoa del Pacífico Sur, la India o la minúscula isla irlandesa de Inishmore, de *El hombre de Arán*. Porque independientemente de este corte de la realidad, de esta opción tomada por él, su estilo y su técnica es absolutamente coherente y fiel. La historia de sus conflictivas relaciones tanto con Hollywood como con el movimiento documentalista inglés, se debe a su terquedad en lo que él cree o él ha asumido, o él ha decidido que es la clave de la autenticidad testimonial de sus documentales.

No es posible llevarse la realidad en la cámara; la cámara selecciona y segmenta. Sería una quimera intentar un documental de la totalidad. Pero si una de las características del documental es la permanente vigencia de los retazos de vida que capta, como dice Paul Rotha, la frescura de sus documentales permanece aún ahora, casi un siglo después de haber sido filmado el primero de ellos y el más emblemático, *Nanuk, el esquimal; Nanook of the North*.

[38] En referencia a las teorías de Jean Jaques Rousseau del socialismo utópico, que plantea que la sociedad occidental con su individualismo y monetarismo, es la que corrompe la naturaleza humana (del niño o de las comunidades nativas no occidentales). Es la teoría del Buen Salvaje.

Filmografía de Flaherty
(Tomada de López, 1963)

- 1922: *Nanuk, el esquimal* (Nanook of the North). País. Producción: Révillon Fréres. Fotografía: Flaherty.
- 1924-25: *Moana.* Producción: Famous Players. Jesse L. Lasky. Guión: Frances Hubbard Flaherty. Fotografía: Flaherty, Bob Ruberts.
- 1925: *The Twenty-Four Dollar Island*. Pequeño documental experimental sobre New York City. Realización: Flaherty.
- 1926: *The Pottery Maker.* Realización: Flaherty. Inacabada.
- 1928: *Sombras blancas en los mares del Sur* (White Shadows in the South Seas), en Tahití. Producción: Metro Golden Mayer. Dirección: W. S. Van Dyke con la colaboración de Flaherty los primeros días de rodaje. Se retiró de la producción.
- 1931: *Tabú.* Producción F. W. Murnau con Flaherty para Paramount. Codirigido F. W. Murnau y Flaherty.
- 1933: *Industrial Britain*. Producción: Empire Marketing Board. Londres. Dirección y guion: Flaherty y Grierson. Fotografía: Flaherty. Montaje: Grierson.
- 1934: *Man of Aran*. Producción: Gaumont-British. Dirección y fotografía: Flaherty.
- 1937: *Sabú*, Elephant Boy. Producción: London Films. Producción: Alexander Korda. Dirección: Zoltan Korda. Flaherty se separa de la dirección.
- 1941: *The Land*, documental de 45 minutos. Producción: U.S. Department of Agriculture. Realización: Flaherty.
- 1948: *Louisiana Story*. Producción: Standard Oil Co. Dirección: Flaherty. Guion Frances H. Flaherty y Flaherty. Fotografía: Richard Leacock.

Obras citadas

Barnouw, E. (1996). *El documental, Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa editorial.

Brunetta, G. P. (dir.) (2011). *Historia Mundial del cine*. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo primero. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones cátedra.

Escuela libre de cine documental. (2017). Naranjas de Hiroshima. Recuperado el 1 de Febrero de 2017, de http://historiacinedocumental.blogspot.com/2010/05/robert-j-Flahertylaherty.html

Flaherty, R. "La Función del documental". En: Romaguera, J., & Alsina, H (Eds.). (1989). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. Pag 151-154.

Grierson, J. "Postulados del Documental". En: Romaguera, J., & Alsina, H (Eds.). (1989). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. Pag 139-150.

Koszarski, R. (2011). "El cine de los años veinte". En Brunetta, G. P. (dir.) (2011). *Historia Mundial del cine*. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo primero. Madrid. Ediciones Akal, S.A.

López, J. C. (1963). *Robert Flaherty*. Madrid: Ediciones Rialp.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.

Rotha, P. (1964). *El Cine hasta Hoy. Panorama del cine mundial*. Barcelona, México, Bogotá, Rio de Janeiro: Plaza & Janes, S.A.

Rouch, J. (1989). "¿El cine del futuro?". En: Romaguera, J., & Alsina, H (Eds.). (1989). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. Pag 155-164.

Sadoul, G. (1956). *Historia del cine II-La época sonora*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

Coutinho: el mejor pretexto para conversar sobre cine documental

Paulina Simon[39]

Resumen

A través de la reflexión sobre tres documentales de Eduardo Coutinho, la autora ofrece un acercamiento emotivo y sensible a la propuesta cinematográfica del autor brasilero. Sus reflexiones conducen por el camino de la ética en el documental, de la realidad y la ficción, de la puesta en escena y la técnica. Además, se adentra en las preguntas vitales que el cine de Coutinho abre una y otra vez.

Palabras claves

Cine documental; Eduardo Coutinho; realidad; ficción.

[39] Licenciada en Comunicación y Literatura por la Universidad Católica de Ecuador; ha tomado múltiples cursos de crítica cinematográfica, periodismo investigativo y de escritura para cine. Ha sido parte de equipos de prensa y comunicación de los Festivales Cero Latitud, EDOC y Chulpi Cine; y articulista de numerosas publicaciones, entre las que están Arte en Movimiento, BG Magazine, El Telégrafo, Revistas Nuestros Rollos, Ocho y Medio; mantiene un blog de cine nacional e internacional. Ha formado parte de comités de selección y jurados de festivales de cine. En los dos últimos años se desempeñó como Directora de Programación de FLACSO Cine. Es docente en INCINE de apreciación cinematográfica e historia del cine.

Coutinho, el mejor pretexto para conversar sobre cine documental

Eduardo Coutinho. Fotograma de su documental Últimas conversas.

En 2002 empezó a presentarse una vez por año, en el Ecuador, el Festival de Cine Documental Encuentros del Otro Cine EDOC. Yo estudiaba en la Universidad Católica y nos llegó una invitación a una función de cine en el Centro Cultural. No sabíamos mucho de qué se trataba, pero sonaba como un buen pretexto para no ir a clases. Muchos aprovecharon para irse temprano a sus casas, yo fui a la función.

Hacía apenas un par de años, en el 2000, cuando recién había empezado la carrera de comunicación, descubrí que se podía estudiar cine, fue un descubrimiento agridulce, porque aunque sonaba emocionante poder estudiar eso, yo ya había escogido una carrera y no parecía posible cambiarse, tampoco había opciones en el país o al menos yo no las conocía. Esa frustración de no poder estudiar la carrera de cine, traté de sanarla lo mejor posible con cinefilia. No había para mí un mejor plan posible, que ver películas.

Era una buena época para ser cinéfilo, acababan de abrir el Ochoymedio, sala de cine independiente en Quito, y arrancó con una programación, intensa, con una declaración de principios, exhibiendo *In the Mood For Love*, de Wong Kar Wai. Ni en mi mejor fantasía hubiera imaginado poder ser público de una obra maestra como esa. De esas funciones que duran una hora y media, pero te marcan para toda la vida. En la Cinemateca vi Buñuel. No puedo decir que me cambió la vida de inmediato, porque me he demorado muchos años en entender algo de Buñuel, pero fue como iniciar un camino de aprendizaje. El cine me daba todo en esos días, simultáneamente emociones intensas y emociones a largo plazo.

Pero esa noche que inauguraron en la Católica la primera edición de los EDOC, sentí que había encontrado algo diferente, pasión. Esa primera función fue decisiva, *Chile: la memoria obstinada*,

de Patricio Guzmán. Supongo que sabía de la dictadura y del golpe, pero, saber escuchando uno a uno los testimonios de los protagonistas inmortalizados en las imágenes de Guzmán, parecía algo casi místico. Esa misma noche nos explicaron al público que se podía comprar un abono para ver todo el festival durante 10 días. Compré el abono y no volví a la universidad en los siguientes 10 días.

Fueron tan emotivos esos días para mí; descubrí el cine de mi vida en cada una de las funciones a las que asistí. Y es que tenía una sensación de trascendencia, de dolor, de intriga. Cada película era otra cosa. Cada película rompía con el formato de la anterior. Cada película, era un universo. La historia, la sociedad, la denuncia, la familia, los oficios, no había nada que el documental no pudiera cubrir con su lenguaje. Hoy, 15 años más tarde, doy clases de cine documental, y solo puedo decirles a mis alumnos cada clase algo que resume mi sentir en esos días, (pero ni de lejos contiene todas aquellas emociones): El documental es el género libre, el documental es el cine libre. Así fue como lo entendí, cada día en esos 10 días. Algo en esos 10 lluviosos días de mayo de 2002 cambió mi vida y empezó a moldear mi futuro. Incluso había un señor con el que coincidía en casi todas las funciones, tanto en la de las 14:00 como en la de las 22:00. Nunca hablamos en esos días, pero yo identificaba dónde se sentaba para evitar sentarme atrás suyo, porque era cabezón y si había entrado antes que yo, me tapaba. Coincidí con él en decenas de funciones en los siguientes seis años, hasta que al final nos casamos. Era una buena alternativa sentarse el uno al lado del otro y así no taparnos la proyección.

Pero, volviendo a la idea original, descubrir el cine documental gracias a la llegada del Festival EDOC al Ecuador me ha permitido ahora, 15 años después compartir esos muchos universos posibles y esa pasión en varios cursos de documental, en los que he acompañado a personas muy jóvenes en sus felices descubrimientos. Nos contagiamos mutuamente la alegría de descubrir nuevas claves para leer las películas, nos obsesionamos con directores, abrimos debates eternos sobre ética y estética que se prolongan de un semestre a otro y juntos todos buscamos nuestro estilo también, y buscamos esa voz con la que, finalmente, decidiremos hacer películas.

Eduardo Coutinho

Por estos días, el grupo de estudiantes con los que trabajo y yo, nos hemos dedicado con avidez a tres películas emblemáticas del cineasta brasileño, Eduardo Countinho: *Edificio Máster* (2002), *Jogo de Cena* (2007) y *Últimas conversaciones* (2015). El propósito era comprender la entrevista, cómo se entrevista en el cine documental.

Pero el maestro Countinho nos ha llevado por los caminos del descubrimiento personal: ¿Qué me interesa a mí del otro? De la ética: ¿Cómo le demuestro al otro mi respeto? De la curiosidad: ¿Cómo logro que me cuente esa verdad suya? De la estética: ¿De qué modo debo retratarlo? Y del espíritu mismo del cine: ¿Qué es verdad y qué no?

Podríamos dedicarle muchos semestres a esas preguntas y creo que lo hacemos en cada clase y tenemos presentes cada una de las lecciones de Countinho en esa búsqueda.

En 2002 el festival EDOC publicó el libro “El Otro Cine de Eduardo Coutinho”, un maravilloso trabajo editorial en el que se compilan algunas entrevistas, tratados, reflexiones sobre su obra, además de una extensa e inolvidable entrevista que le hace la, por entonces directora artística del festival, María Campaña, en Río de Janeiro. Él le habla de religión, de optimismo, de la utopía de un cine, con el que él no considera que hace política. Hay mucho de esta conversación que Campaña mantiene con él, que nos impregna de Coutinho como maestros, como alumnos, como documentalistas y cómo cinéfilos y quiero repasar algunos pasajes aquí.

Ya en el prólogo nos advierte Campaña: “El de Eduardo Coutinho es un cine esencial, que captura la verdad del encuentro entre un equipo de cine y diferentes personajes, de la manera más directa imaginable, sin recurrir a artificios ni a grandes despliegues técnicos. Lo importante para Coutinho es lo permanente, lo invariable y lo común que existe entre las personas, incluso si es capturado a partir de expresiones subjetivas y singulares.” (Campaña, 2012, pág. 12)

Edifico Máster[40]

Afiche promocional de Edificio Master

Edificio máster, una de las películas ícono en la cinematografía de Eduardo Coutinho, nos lleva a conocer a los moradores de un enorme edificio en Copacabana de más de 200 departamentos. Viviendo frente al mar, pero en su mayoría en el encierro en espacios diminutos, hombres y mujeres desfilan frente a la cámara de Coutinho, o es más preciso decirlo al revés, Coutinho y su equipo de producción caminan los corredores, suben y bajan en el ascensor y tocan una por una las puertas de una decena de personas con las que él va a conversar de la vida, del amor, de los estudios, del trabajo, de la música. No hay un antes, ni un después. Es la conversación todo lo que vemos. Todo lo que sabemos y todo lo que necesitamos.

[40] El documental puede ser visto en el siguiente link:
https://www.youtube.com/watch?v=BgmfO4CasYw

Durante una semana, él y su equipo vivirán en un departamento que han arrendando en el Edificio Máster. La productora de Coutinho hace una avanzada para pactar las entrevistas y el día previsto llegará el cineasta y la cámara, ambos responsables de que se ponga en escena, de que se orqueste un encuentro único entre director y arrendatarios.

La escena inicial es una toma de una cámara de seguridad del edificio en la que vemos a Coutinho y a su equipo de trabajo entrando. Ha empezado la jornada. Y de aquí en adelante conoceremos a varias personas entrañables, en su hábitat. Pero además, existe esta reflexión posible, este modo de pensar en el cine documental como un camino de doble vía, propuesto por Consuelo Lins, en una análisis de la película: "La primera imagen del filme es la de una las cámaras de seguridad. En ella vemos a Coutinho llegando al edificio con parte del equipo. Si hay una recuperación del procedimiento habitual del cineasta que afirma que lo que estamos viendo no es propiamente real, sino el encuentro de un equipo con un universo (…) Desde un inicio el equipo también es colocado bajo la mirada de los otros. Estamos filmando, dice el filme, pero nosotros también somos filmados". (Lins en Campaña, 2012, pág. 90)

Es una forma de entender que en el cine de Coutinho mirar y ser mirado, es una experiencia integral. El cineasta no solo expone, se expone también. Sus conversaciones, su proximidad, su modo experto de preguntar sin herir sensibilidades, calando siempre en las personas, nos deja reconocer también su modo de sentir, su genuina curiosidad por el otro.

Este documental que, de alguna manera, nos hace pensar en que todo lo que vemos es real, pero nos invita a descubrir que nada de esto sería posible sin la mediación de la cámara, que nada de esto sería posible si frente a la cámara cada persona se convierte en un personaje. ¿Qué es real, qué es ficción? Y para que dudemos aún más, Countinho incluirá una entrevista en la que Alessandra, una joven mujer negra al final de una confesión trascendente de vida, le dice riéndose feliz: "Yo soy una mentirosa", pero con compasión remata diciéndole al cineasta y a su equipo, que ese día ha sido una mentirosa verdadera.

En *Edificio Máster* el privilegio como espectador es el de entrar a la casa de las personas, a sus pequeños espacios habitados con alegría o precariedad, y poder conocer algo que de otro modo no imaginaríamos o simplemente no sería de nuestra incumbencia, pero ellos lo han hecho de nuestro interés, ellos necesitan contarlo, contárselo a Coutinho y a nosotros. La necesidad es mutua, el cineasta anhela la confesión y el personaje se involucra con la cámara y le cuenta todo. En el departamento de Carlos y María Regina, dos adultos de más de cincuenta años, veremos esa necesidad de decirlo todo para que exista un cómplice. Coutinho les pregunta: Están casados hace un año y ¿cómo les va?, Carlos responde: "Muy bien", y María Regina, le mira y prácticamente le tuerce los ojos a su marido. Coutinho lo percibe y le pregunta que ha sido esa mirada. Ella interpela a su marido: "Di la verdad". Sutilmente se confrontan, y ventilan su intimidad de pareja a la vista de todos. Casi, para que puedan, en el transcurso de esta conversación, reconciliarse.

Así iremos de la intimidad, a la distancia. Otro personaje, apenas empezando la entrevista le dirá a Coutinho que su problema es que no tiene empleo, y directamente le preguntará: "¿Usted me

va a dar empleo?" Coutinho, marcando claramente la distancia, le dice: "Yo no tengo un empleo para ti". Y a partir de ahí, queda más clara la posibilidad de charlar entre ambos, sin que medie el interés por ese algo que podría conseguir el personaje.

De la alegría, a la mirada oblicua: Personajes que cantan y se muestran llenos de vida, y personajes sociofóbicos que a pesar de decirlo todo, jamás miran al cineasta. Abuelas, madres, hombres solitarios, una pareja de lesbianas, gente que sabe todo de todos, gente que no sabe nada de nadie, gente a la que le apena ese modo distante que vivir, a pesar de estar todos tan cerca. Mujeres, muchas mujeres solas, criando a sus hijos solas. Embarazadas desde muy jóvenes. Unas creen en la vida, otras han creído en el aborto hasta llegar a hacerlo 15 veces a lo largo de la vida.

¿Qué tienen en común estas personas? Muchas veces su soledad, el aislamiento, la supervivencia. Coutinho nos muestra la amabilidad con la que viven y sienten puertas adentro; pero también nos muestra que puertas afuera, solo hay corredores vacíos en los que nadie se cruza a pesar de ser más de 200 departamentos. También, omite mostrarnos el mundo exterior. Podemos construir un paisaje de Copacabana solo gracias a los retratos que cada persona hace, pero a pesar de ser muchas veces un tema que atraviesa todas las conversaciones, jamás veremos un pedazo de cielo, un pedazo de mar, de arena, no oiremos esa bulla de la que todos hablan. Apenas, del exterior, veremos ventanas al anochecer, cerrándose a los ojos del resto, manteniendo su independencia, su soledad, su resguardo, del mundo exterior y de los otros.

En clase, cuando revisamos esta película, me ha pasado mucho que los alumnos la disfrutan, pero no entienden del todo porqué puede ser importante este tipo de cine, para qué quiero yo oír testimonios de personas regulares cómo yo, hablando de lo que sienten, de lo que creen, de quiénes son sus padres o sus hijos. He sentido algunas veces, que el cine de Coutinho no es necesariamente un cine de iniciación, sin embargo, he debido vencer el prejuicio natural que muchas veces tenemos frente a los espectadores jóvenes y de todos modos mostrarles sin temor e invitarles a reflexionar sobre esa maravilla que puede ser el género documental, cómo nos permite acercarnos al ser humano y develar alguno que otro pequeño misterio de su paso por el mundo y por la vida. También, me gusta invitarles a mis alumnos a creer, después de ver *Edificio Máster*, que todos podemos ser personajes y cineastas, que la historia humana, puede ser tan interesante o más, que una ficción construida solo a partir de acciones y elipsis. No con esto quiero decir que sea fácil el modo de hacer películas de Coutinho, pero emular esa pasión de él por la "antropología salvaje" a la que se entrega desde la cámara y desde su humilde y generosa forma de conocer a las personas, es algo que todos podríamos hacer si conseguimos verdaderamente interesarnos por las personas de manera genuina.

Jogo de cena[41]

En los ciclos de autor y las clases de documental, después de *Edificio Máster*, viene *Jogo de cena*, que no es una película fácil. Esta me genera más dudas aún como docente. En un grupo el

[41] El documental puede ser visto en el siguiente link:
https://www.youtube.com/watch?v=RUasyqVhOuw

otro día una persona preguntó, pero en voz baja y sin deseo de ser escuchada: “Pero, ¿para qué?”. Entendí ¿para qué les había mostrado esa película? O ¿para qué servía? Me ha pasado a veces como docente tomarme esas preguntas a modo personal. Me causa todo tipo de dudas y hasta de inseguridades. A veces, porque ser profesor es ser humano, me ofendo, como si yo tuviera una relación de carne y hueso con Coutinho o con el autor que haya sido cuestionado, después me voy al extremo de lo permisivo y pienso: Sí, es que son muy jóvenes. Otras veces, al lado conductista de la educación, que prefiero no explicar.

¿Estoy realmente haciendo mal al mostrarles este tipo de películas? Regreso a esa idea, de que este tipo de cine quizá no es de iniciación, pero cuando logro doblegar mi inseguridad, comprendo que en la lectura sensible de la obra, hay más de la obra que de ella en sí misma, cuando nos ha resultado demasiado difícil de comprender.

Entonces empiezan las preguntas retóricas, ¿De qué crees tú que se trata la película? Lo único prohibido es responder con juicios de valor, o con un simple “No me gusta”.

Dos mujeres, dos relatos, una historia en Jogo de cena.

¿Qué pasa con *Jogo de Cena*? Coutinho lleva su experimento de “antropología salvaje” más lejos aún, decide que la película venga a él. Pone un anuncio: “Si usted es mujer, vive en Río y tiene historias que quiera contar en una película documental, contáctenos”. Empieza entonces a recibir en un teatro, frente a la cámara a las mujeres que ya han sido previamente seleccionadas, y les invita a contar su historia. Mujeres de todas las edades, jóvenes y adultas, casi todas ma-

dres, casi todas creyentes en algún tipo de fe, luchadoras, entristecidas, alegres. Toda historia es un reto de vida que puede ser narrado desde la tristeza honda o incluso desde la más simpática elaboración, comparando arquetipos con películas infantiles, como *Buscando a Nemo*. Cada mujer es un universo atravesado por cuestiones similares.

Ahora, el asunto con ser un *Jogo de cena*, un juego de escena o un juego de roles, es que cada mujer será diferente, pero muchos de los testimonios serán los mismos. ¿Qué pasa? Y he ahí la confusión, la dificultad y el para qué. Al tercer testimonio, nos damos cuenta que la historia se repite, pero en otra voz, en otro orden, con otras emociones. Una mujer joven cuenta la historia de su hijo Víctor, que murió apenas nació. Está tranquila, motivada, es estoica. Su historia nos causa un enorme dolor. Pero ella la cuenta con una enorme paz. Después, otra mujer, cuenta la historia de su hijo Víctor, que murió apenas nació y llora. No puede contenerse, llora. Y hace una pausa y le habla a Coutinho y le dice. Por más que yo intenté ser fiel a su testimonio, y no llorar, no pude no hacerlo. Vamos encontrando algunas pistas. En un siguiente testimonio una mujer de ascendencia griega habla de su padre, de su hija, de cómo ha perdido relación con ella. La próxima mujer contará la misma historia y una vez le explica a Coutinho cómo ella considera que se nota cuando un llanto es verdadero y es cuando la persona que está hablando, si siente la compulsión de llorar, intenta esconder ese llanto. Esto comparado con los actores de televisión por ejemplo, le dice la actriz a Coutinho, que lloran profusamente sin el pudor de cubrirse.

Una actriz, una mujer que no actúa. Esa es la lógica dramática de *Jogo de cena*. Coutinho les ha pedido a varias actrices, muy conocidas en Brasil algunas y otras no tanto, la mayoría desconocidas para nosotros fuera de Brasil, que encarnen a algunas de las mujeres que se presentaron al llamado y quisieron voluntariamente contar su historia. Pero no es tan sencillo, porque no es ordenada la relación entre los testimonios. Coutinho va y vuelve de una a otra, las historias se entrelazan, se complementan, cambian o se repiten textualmente, aunque la palabra dicha, la expresión, la emoción de que quien la expresa nunca sean iguales.

¿De qué se trata esta película? ¿De qué crees tú que se trata? Yo siempre hago algunas lecturas. Por un lado, de manera casi elemental, siento que en la repetición y en la representación hay un deseo de asegurar que estas historias son comunes a muchas personas, a muchas mujeres. El dolor, la fe, la pérdida, las relaciones amorosas, la falta de ellas, el compromiso, la herencia, la soledad son comunes a todos los seres humanos. Y cuando Coutinho piensa en las mujeres, como protagonistas, nos muestra todo un país, nos habla de su sociedad, de su historia, de un modo de vida común a muchos. Cómo él mismo le ha dicho a María Campaña en la entrevista a la que hacía referencia antes: “En Brasil, por ejemplo, cuarenta por ciento de las personas de las clases populares no tiene padre. Son educadas por la madre, por la tía, por la vecina o por la abuela. Eso es brutal. El Brasil es un país en busca del padre. El padre está ausente. El padre murió a tiros o simplemente abandonó al hijo. En Brasil hay mujeres que tienen hijos hasta con siete hombres distintos, y todos las han dejado” (Campaña, 2012, pág. 170).

Una misma historia puede contener a muchas mujeres. Una mujer puede contener toda esa vida, todo este pasado, toda esa fe y esta mirada al horizonte, al futuro sin desdén.

En términos de género cinematográfico, que es uno de los temas que aún nos encanta debatir, a pesar de ser en otras latitudes un debate ya caduco, la siguiente pregunta es: Si son actrices, ¿entonces es docuficción? ¿O es ficción a secas? ¿O qué es? Un alumno dio una de las mejores respuestas que he oído hasta hoy. Aunque las actrices no estén contando historias propias están viviendo el proceso de ser otra y ese proceso que es lo que vemos y esas emociones que eso despierta en ellas hace que todo sea muy real.

Y a la vez, podemos recordar que un personaje puede ser muy mentiroso y simplemente imaginamos que lo que hemos visto es un simulacro de la vida. Un equipo de rodaje en un teatro, todos sentados escuchando, filmando y oyendo todo aquello que no es más que una evocación de vidas que no veremos. Como espectadores también tenemos que tener fe. Ver la película como una dualidad. Dudar de todo lo que vemos / Creer en todo lo que vemos.

Últimas conversas[42]

Fotogramas de Últimas conversas

Finalmente, para cerrar los ciclos vemos *Últimas conversas*. Este es siempre un cierre dramático. Se trata de la última película que rodó Eduardo Coutinho. No logró editarla, el montaje y estreno son póstumos. Las historias detrás de las historias que veremos en esta película son igual de emocionantes, o cobran mayor emoción cuando sabemos que Coutinho tan presente en ese momento del rodaje, no viviría para ver esa película que él, aparentemente ya no quería hacer.

[42] El documental se puede ver en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=HVa76ZjtyEw

En mayo de 2016, vino al Festival EDOC, Joao Moreira Salles, otro monstruo del cine documental brasileño. Él llegó al EDOC para estrenar *Últimas conversas*. El fue productor de la obra de Coutinho desde 2002 y junto a Jordana Berg, la montajista de casi toda la filmografía de Coutinho, editaron esta película. En un diálogo con el público, Moreira Salles decía que primero hicieron un corte, tal como lo hubiera hecho Coutinho. Habían trabajado tanto con él, que conocían su estilo, su método, sus prácticas. Al terminar se dieron cuenta de eso y se sintieron casi como impostores. Ese corte nunca se mostró a nadie. A continuación, trabajaron en la película que conocemos, que sabiendo esta anécdota sabemos o sentimos que además de ser en esencia Coutinho, estamos viendo además un homenaje a él o le estamos dedicando una mirada atenta, humana a él también como un personaje.

Él no está convencido de hacer esta película. Debe entrevistar a adolescentes que están terminando la secundaria y que se van a presentar a los exámenes para las cuotas e ingresos a las universidades. Pero Coutinho siente resistencia. Dice que ellos tienen una edad en la que no han vivido aún nada que les haya marcado demasiado, que sus historias no serán importantes o que mentirán. La película inicia así, Coutinho hablando con su equipo y diciéndoles que está cansado. Todos tratan de animarle, y al poco tiempo empezarán a llegar los entrevistados. Es una habitación en la que solo hay una silla, los chicos y chicas llegan, caminan un pequeño tramo, se sientan y empiezan a hablar.

Luego de ver las películas anteriores comprendemos un poco lo que Coutinho dice, las historias de los chicos al inicio no son relevantes, no comparadas con las de *Edificio Máster* o *Jogo de cena*. Sin embargo, poco a poco empezaremos a sentirnos cómodos con ellos, a sentir empatía, a pensar en nuestra adolescencia, a conmovernos con sus pequeños dramas, con su descubrimiento del amor, del ateísmo, de la rebeldía. Es fascinante imaginar a través de ellos su futuro, un porvenir, que con algo de suerte y manteniendo esa actitud de dominio del mundo, sabemos que podría ser brillante.

Coutinho parece no creerlo. No sabemos si se divierte, a veces se ríe, pero la mayor parte del tiempo es irónico o pregunta con incrédula insistencia. Él está mucho más presente ahora que en ninguna de sus películas. Mientras seguramente en otras interactúa, pero luego él mismo se edita. Ahora Jordana y Joao, dejan sus interacciones presentes, audibles, graciosas. Es un placer verlo preguntar, interrumpir, sorprenderse con las respuestas.

A veces los alumnos reaccionan de un modo gracioso al ver está película, porque tienen casi la misma edad de los personajes o un poco más. Quizá se sienten identificados y burlados a la vez. Pero ser burlados por este maestro al que han admirado antes y ahora conocen por primera vez, como un ser de carne y hueso, igual es un privilegio.

Para cerrar con broche de oro, alguien de la producción encontró a una niña que estaba por ahí y le invitan a pasar y a ser entrevistada del mismo modo que los adolescentes. Coutinho ya había dicho que prefería entrevistar niños, porque ellos no han vivido nada y todo en su mundo es fantasía e ingenio y verdad pura. Efectivamente, como si su equipo de producción quisiera complacerlo, le traen a una niña linda y graciosa, para que anime al maestro. Cada pregunta que le

hace es como una golosina para Coutinho, que ríe sinceramente. Hacia el final le pregunta que quién es dios y ella le responde: “Es un hombre que murió”. Esta frase es para el cineasta la presea el día. No puede parar de repetirla. La película cierra con él repitiéndola muchas veces y diciendo esta es la película que debía haber hecho.

Escucharlo decir eso, con cierto pesimismo e inconformidad y saber que no vivió para hacer esa película que quería y tampoco para ver esa película que no le gustó filmar, siempre le da un lado impactante, premonitorio y triste a las *Últimas conversas* y sin embargo, saber que nos dio lo mejor de sí: “Yo no soy escuela, no soy la policía, no soy político, pero quisiera encontrar una forma para que podamos entender cómo es ese mundo del que hablamos tanto (…) La utopía pequeña es la siguiente: conseguir hacer cine, conseguir sobrevivir e intentar cambiar la mirada del mundo sobre ciertos temas. Si lograra cambiar alguna cosa con el documental, ya sería algo”. (Campaña, 2012, pág. 170)

Leyendo ese pasaje en voz alta, viendo esas películas, haciéndonos en clase las preguntas esenciales y conversando, así al puro estilo Coutinho, la pasión por el cine documental se multiplica. Y con esa misma pasión e ilusión intentamos todos, día a día, encontrar nuestra propia voz para hacer las películas con las que soñamos y poder vivir también en carne propia esa pequeña utopía.

Obras citadas

Coutinho, E. (Dirección). (2002). *Edificio Master* [Película].

Coutinho, E. (Dirección). (2007). *Jogo da cena* [Película].

Coutinho, E. (Dirección). (2015). *Últimas conversas* [Película].

Campaña Ramia, M., & Mesquita, C. (2012). *El Otro Cine de Eduardo Coutinho.* Quito: Corporación Cinememoria.

FUERA DE CUADRO

Tanta Wawa

Mauricio Acosta[43]

Resumen

El ensayo analiza las condiciones de enunciación, producción y circulación cinematográfica de propuestas audiovisuales periféricas, en donde el lenguaje cinematográfico es solo una excusa que permite, a modo de puente, construir y proponer *narrativas propias* que se desmarcan por un lado de la forma tradicional de contar una historia en el cine; y por otro: constatar que el uso de las herramientas de la producción de cine sirven no solo a los intereses de la *industria cinematográfica*, sino también a otras formas de creación visual que tienen otros objetivos y necesidades. Lo hace a partir del análisis de la obra *Tanta Wawa*, de Segundo Fuérez, cineasta kichwa ecuatoriano.

Palabras claves

Cine documental; cine ficción; Segundo Fuérez; cine ecuatoriano; tiempo cronológico; tiempo onírico.

[43] Sonidista. Tecnólogo en Fotografía y Sonido. Licenciado en Comunicación Social. Ha trabajado, entre otros, como mezclador de sonido en los filmes *Distante Cercanía,* de Álex Schlenker, y *Flores Negras*, de Gabriela Karolys; Operador de boom en los largometrajes *Mono con Gallinas*, de Alfredo León, y *La Llamada*, de David Nieto; Artista de foley en las películas *Pescador*, de Sebastián Cordero, *Ruta de la Luna*, de Juan Sebastián Jácome, *Mejor no hablar de ciertas cosas*, de Javier Andrade, y en el largometraje argentino *María y el araña* de la directora María Victoria Menis.

Tanta Wawa[44]

Imagen promocional de Tanta Wawa

Tanta Wawa[45] es el título de uno de los cortometrajes del realizador kichwa Segundo Fuérez (AylluRecords; 2016). La historia se ubica en el contexto de la celebración del día de muertos en una comunidad indígena de Otavalo, provincia de Imbabura. En el film se entrecruzan tres temporalidades: una asociada con el *tiempo cronológico del relato*, la otra *onírica* y por último el *tiempo mismo de la celebración* que tiene lugar en el cementerio de Otavalo. Paralelo a esto, el cortometraje se vale de recursos del cine de ficción (puesta en escena) y del documental (situaciones grabadas in situ). Esto último, desde un plano netamente formal, podría ser interpretado como un ejercicio experimental que forma parte de la propuesta estética del realizador. Sin embargo también podría ser entendida como una forma *otra* de manejar el lenguaje cinematográfico que tendría como objetivo romper las imposiciones de la narrativa fílmica tradicional. Este es precisamente el objetivo del presente trabajo: analizar las condiciones de enunciación, producción y circulación cinematográfica de propuestas audiovisuales periféricas, en donde el lenguaje cinematográfico es solo una excusa que permite, a modo de puente, construir y proponer narrativas propias que se desmarcan por un lado de la forma tradicional de contar una historia en el cine; y por otro: constatar que el uso de las herramientas de la producción de cine sirven no solo

[44] En kichwa: *"guagua de pan"*. Figura de pan con forma de niño, que se prepara y consume en la celebración del Día de Difuntos, en la región andina de Ecuador. De su significado preciso hablará el autor más adelante. N.E.

[45] El cortometraje está disponible en el siguiente link:
https://www.youtube.com/watch?v=77DBGwwlIug&index=29&list=PL5Z-QySKZK9UqeOgwUvLz25guS1JhkwMD

a los intereses de la industria cinematográfica, sino también a otras formas de creación visual que tienen otros objetivos y necesidades[46].

Si a *Tanta Wawa* se le aplicase un análisis basado, por ejemplo, en los presupuestos que plantea McKee en su texto *El guión* (2002) seguramente el film mostraría más errores que aciertos, en el plano estético, formal y técnico. Los procedimientos con los cuales Fuérez trabaja su película no se ubican con precisión dentro de los parámetros que establece McKee sobre los criterios de estructura, desarrollo y afinidad; al contrario, el realizador kichwa es más intuitivo que estructurado. Para McKee, por ejemplo, una historia debe arrancar en un punto y terminar en otro (dramatúrgicamente), es decir: debe construir un arco dramático que de cuenta de la progresión de los personajes y de las situaciones.

En el film de Fuérez, la historia transita por distintos espacios y tiempos, no necesariamente ligados entre ellos, y se percibe sobre todo una *circularidad temporal* que en nada se relaciona con la *cronología teleológica* del cine tradicional. Un chorro de sangre fluye por la tierra. Una niña carga con su *wawa* de pan mientras prepara los ingredientes para la elaboración de la colada morada (bebida a base frutas y harina de maíz negro) mientras se escucha el llanto de un bebé. La narración cronológica se rompe e inicia un momento que parecería onírico (muy difícil saber si se trata de un *flashback* o de un sueño[47]), en el cual una mujer adulta interpela a la niña por el llanto del bebé. Sin embargo, esta pasa rápidamente del malestar a la sorpresa cuando se da cuenta de que lo que tiene la niña no es un ser humano. La mujer da una advertencia a la niña para que se coma la *wawa* de pan pronto, antes de que se convierta ("*Wawayashca*[48]"). Luego de la advertencia el tiempo vuelve al estado anterior y encuentra a la niña en otro espacio sirviéndose la colada morada, pero el llanto del bebé es ahora más abrumador. Esta recuerda las palabras de la mujer y desata el *maito*[49] en el que tiene la *wawa* de pan. Efectivamente ha empezado a cobrar vida y la niña decide comerlo. Pero cuando corta la *wawa*, esta sangra, al igual que la niña que pierde el conocimiento y vuelve el plano del chorro de sangre. Al final del corto se muestran imágenes, documentales, de los exteriores del cementerio de Otavalo en donde se venden grandes *wawas* de pan con dos formas específicas: una que tiene el aspecto de un caballo y otra que tiene forma de muñeca. Una niña compra una y se retira (ver figura 1).

---

[46] Es importante mencionar que para Segundo Fuérez el interés mayor, a la hora de crear sus films, es dejar constancia del cuerpo mitológico y las prácticas culturales quichuas, para que estas no se pierdan o se olviden. Un peligro para él latente ya que ese conocimiento está en la cabeza de los y las ancianas de las comunidades. Este realizador busca, además, que se conozca su cultura no desde las interpretaciones que él llama *"occidentales"*, sino desde cómo la cuentan y la reconstruyen sus propios protagonistas. *Segundo Fuérez, en charla con el autor, diciembre de 2016.*

[47] El montaje es uno de los elementos más importantes dentro del lenguaje cinematográfico. Su función principal es la de construir el tiempo fílmico, entendido este como la porción de tiempo en donde una acción existe con la duración suficiente para cumplir su función narrativa y expresiva. En el caso de *"Tanta wawa"* el montaje cumple una función más que narrativa, es mas bien un elemento por medio del cual se combinan diferentes temporalidades y por ello resulta difícil asociarlo directamente con una técnica como el *flashback*. Para una comprensión más profunda sobre el montaje cinematográfico revisar: Sergei Mikhailovich Eisenstein. 2001. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.

[48] En quichua: *"que se hace niño/a".*

[49] El *maito* es el procedimiento de envolver en una faja a un recién nacido. Según la creencia del pueblo quichua el *maito* ayuda al niño para que sus huesos se robustezcan y que se vuelva fuerte.

Figura 1: Fotogramas de Tanta Wawa

No es objetivo de este trabajo hacer un análisis cinematográfico de *Tanta Wawa*. Se trata de plantear ciertas categorías de análisis, dentro de los Estudios Visuales, que den cuenta de cómo en el cortometraje se enuncian algunos flujos por los cuales se expresa una visión diferente alrededor de la cultura kichwa, que se desmarca de la representación que Occidente ha hecho de esta. Y, al mismo tiempo, se va a constatar cómo es que el uso de las herramientas de producción del cine se usan para construir esta enunciación otra. Dentro de este contexto las categorías que apoyarán este análisis son las de: *hibridación*, propuesta por García Canclini (2001); la de *antropofagia* de Suely Rolnik (2016) y Carlos Jauregui (2016) y la *sociología de la imagen* trabajada por Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Estos cuatro pensadores han desarrollado un cuerpo metodológico que permite analizar las imágenes desligándolas de la matriz occidental moderna, con lo cual se abren las posibilidades de reconocimiento y validación de otras voces que se expresan por fuera del discurso hegemónico *eurocentrado*. José Luis Brea (2005) plantea que el ver es el resultado de una construcción cultural. Esto significa que la mirada es un acto que está mediado por relaciones y tensiones, entre culturas, que se crean dentro de un espacio y un tiempo determinados. En esa interrelación una visión se impone sobre la otra, creando así una forma unívoca de la mirada en la que se instauran los patrones dictados por la cultura dominante y por los cuales se expresan únicamente sus saberes, valores y prácticas. Y se eliminan los otros.

En América Latina este proceso se inició en 1492 con la llegada de los españoles. La conquista española inició un proceso de implantación de la cultura occidental que no dialogó con los imaginarios y las prácticas locales. La lógica de la conquista da cuenta de la imposición de un modelo de ver el mundo basado en la dicotomía de lo racional y lo bárbaro, lo civilizado y lo naturalizado, lo moderno y lo atrasado, etc. Esta fórmula binaria, que se mantiene hasta la actualidad, configuró la manera en se relacionan las personas y en cómo estas se ubican en el mundo de la vida: las que están en el lado de la modernidad son aceptadas; las que no, deben ser convertidas a cualquier precio. En este contexto la imagen juega un papel fundamental, ya que en ella se ins-

criben y se ponen a circular los valores de la cultura dominante a través del arte (Gruzinski 1994). Y al mismo tiempo, sirve para perseguir y acallar las otras voces en la medida en que se crea un sistema estratificado de validación de la calidad y la técnica de la producción de imágenes (la Teoría del Arte por ejemplo). Es una representación en micro de cómo funciona el proyecto de instauración de la modernidad en América Latina. Los Estudios Visuales juegan un rol importante en este contexto ya que se desmarcan de esta lógica y, contrarios a los parámetros establecidos por la Teoría del Arte, amplían el rango de análisis y lo extrapolan a todos los campos de la producción de imágenes y su circulación por diferentes medios (Richard 2007).

La mirada occidental ha creado una representación para explicar la celebración del día de muertos: en ese día la gente acude al cementerio para acompañar a sus parientes fallecidos, beben colada morada y comen *wawas* de pan. Seguramente se trata de una práctica sincrética en donde convergen creencias religiosas e indígenas. Pero el hecho ha recibido una categorización de folklórico: es una representación que se ha construido de esta forma para convertirla en una atracción turística con la cual el país da cuenta de que existen aún formas tradicionales que coexisten con lo moderno. Son rezagos premodernos que sirven como un puntal en donde el Estado – Nación conquista, otra vez, el imaginario de las personas al mostrarse como tolerante y benefactor al aupar que la práctica se siga haciendo (Rivera Cusicanqui 2015). Y en ese mostrar encubre las otras miradas más locales que quizá no están inscritas dentro de su lógica. Por ejemplo: poco es lo que sabe Occidente sobre cómo entiende la cultura kichwa a la muerte. Ni tampoco ha dado cuenta sobre el valor simbólico que tiene para esta la *wawa* de pan. El relato que se ha construido alrededor de estos dos temas por parte de la racionalidad occidental, enunciada por el Estado – Nación, es que hay que rezar a los muertos para que encuentren la paz celestial y para que cuiden a sus parientes vivos; y que la *wawa* de pan es una comida típica que se prepara el 2 de noviembre, pero han dotado a esta de discursos gastronómicos en los cuales se compite por quién prepara la "mejor" *wawa* de pan[50].

En el cortometraje *Tanta Wawa* se presentan los elementos antes descritos: día de muertos, *wawa* de pan y colada morada. Sin embargo estos se desprenden de la representación tradicional mestiza y denotan nuevas significaciones. Para el análisis de estos elementos se han tomado en cuenta únicamente tres escenas del film: la mujer adulta advirtiendo a la niña para que se coma pronto la *wawa* de pan; cuando la niña decide cumplir el requerimiento de la advertencia; y la parte final en donde se muestran las *wawas* de pan afuera del cementerio de Otavalo. Estas tres escenas van a servir de excusa para reflexionar sobre lo que se ha planteado en este texto como un discurso *otro*, que busca desmarcarse de las matrices occidentales y enunciarse desde su mismidad otra. Todo esto avocado en la producción cinematográfica, y que precisamente desde este lugar de enunciación da cuenta de qué es lo que pasa cuando se crean y difunden imágenes usando las herramientas pero en un sentido diferente a las exigencias del campo cinematográfico. Una primera constatación de esta afirmación tiene que ver con las condiciones de producción del film: Segundo Fuérez ha reconocido que la "realización de este corto tomó ape-

[50] Cada año las estaciones de televisión: Ecuavisa y Teleamazonas, por ejemplo, organizan concursos para premiar a la "mejor" *wawa de pan*. Curiosamente en estos concursos es muy poco lo que se dice sobre esta comida en su relación con los usos y prácticas que tienen las nacionalidades indígenas alrededor de la *wawa de pan*. Lo que se rescata únicamente es su modo de preparación.

nas dos horas", pero además lo que rescata el director es que "hacer este trabajo fue ante todo una excusa de la que se sirvió para mostrar a sus sobrinos cómo se hace una película sin la necesidad de la parafernalia de una producción *profesional*". Ante esto ha dicho Fuérez: "para que vean que nosotros también podemos[51]". Este mostrar, en un sentido pedagógico, tendría que ver con una forma distinta de entender el aprendizaje de hacer cine, el cual, al contrario de lo que propondría una escuela, trae la experiencia del hacer al entorno propio de quienes lo están aprehendiendo dejándoles ejecutar la realización en función de sus propias necesidades, sin que medie ningún eslabón técnico ni formal. Quizá en esa libertad de creación se expresan de mejor manera otros puntos de vista ya que no tienen que responder a ningún parámetro preestablecido ni normado. De alguna manera esta lógica de trabajo se la podría relacionar con una forma *antropofágica* (Rolnik; 2016) y (Jauregui 2016) ya que el realizador se ha valido de los elementos del relato cinematográfico (fotografía, sonido, montaje, etc.) pero los ha puesto a trabajar en función de sus propias inquietudes y necesidades discursivas.

Esta categoría de lo antropofágico podría servir, además, para dar cuenta de un posicionamiento político que debate con el hecho cinematográfico occidental, y que al mismo tiempo le hace resistencia. Es decir: no asume como propios sus códigos ni matrices, y al mismo tiempo usa sus herramientas para encararlo. Es una enunciación otra que se expresa desde lo periférico y desarma, de alguna manera, el relato que Occidente ha construido sobre la cultura kichwa. Este desplazamiento de la mirada da cuenta también de las posibilidades latentes en torno a la circulación y consumo de estas formas narrativas no occidentales y que causan extrañamiento en los espectadores, desacostumbrados a mirar este tipo de propuestas[52]. Efectivamente la imagen condiciona la mirada de las personas, como explica Christian León, "… las imágenes nos configuran al ocupar una parte importante de nuestro universo simbólico." (León 2015; p. 34). Por ende, es necesario un desplazamiento de la mirada por fuera de la matriz occidental si se quiere cambiar la forma de ver el mundo. La inquietud que surge de esto es: ¿se puede hacer este giro a pesar de la profunda imbricación que Occidente ha alcanzado en las culturas, casi a escala mundial?

Otra forma en la que se puede intuir este desarme radica en el hecho de que sean dos mujeres las protagonistas de la película. En el canon cinematográfico Occidental la narrativa siempre tiende a encarnar en la figura del hombre la significación. Es otra forma de validación del discurso occidental. En *Tanta Wawa* la mujer es la poseedora de la significación y es a través de esta que se expresan las ligaduras entre el discurso y la práctica. Es probable que esto se deba al carácter femenino que manifiesta la cultura kichwa e indígena, ya que para ella la matriz es la *Pacha Mama* y de ella se desprende todo el conjunto de ligazones y flujos latentes en la cultura. En ese sentido el film podría enunciar un retorno al cuerpo mítico de la cultura kichwa (Lévi-Strauss 1987) ya que en este se manifiesta esa idea propuesta por Claude Lévi Strauss de "la historia relatada" (Ídem.). Una historia que se ubica antes del lenguaje, en su dimensión sintáctica y semántica (normada), y que se expresa mas bien en la lógica de la traducción; entendida

[51] *Segundo Fuérez, en charla con el autor, diciembre de 2016.*
[52] Dice uno de los comentarios en el canal de Youtube en donde se aloja la película: *"Arruinaron la Infancia. Ahora las guaguas de pan son diabólicas"*. (AylluRecords 2016).

esta como el hecho de contar algo sin tener en cuenta ningún principio de estructuración formal. Es quizá también por esto que el film causa ese extrañamiento antes mencionado, ya que el sistema está acostumbrado a formas estructuradas de narración. Desde este punto de vista mítico se podrían analizar los tres actantes propuestos anteriormente para el análisis del cortometraje: niña, mujer y *wawa* de pan en el contexto del día de muertos (Greimas 1987).

El modelo de análisis *actancial*, propuesto por Greimas en su *Semántica estructural*, se basa en la constatación de que en todo relato siempre van a existir personajes y funciones que se complementan durante la narración, y juntos van a construir el significado. En *Tanta Wawa* esto se puede constatar de la siguiente manera: la mujer cumple la función de advertir y coadyuvar a la niña para que cumpla con el requerimiento: comerse la *wawa* de pan antes de que se convierta en carne (ver figura 2). La niña en cambio es la portadora del objeto mágico cuya función es la de religar la práctica (día de muertos). El incumplimiento de la norma, en primera instancia, provoca que se rompa temporalmente la tradición y con ello se altera el cotidiano. Al final la niña cumple con lo requerido y todo vuelve a la "normalidad". Y es en este cumplimiento en donde se verifica un significado: el tiempo indígena es cíclico, no teleológico, y cada elemento (simbólico o material) está ligado entre sí. Es decir que todos dependen de todos. Huelga decir que esto es todo lo contrario de la comprensión que Occidente tiene de las cosas y de sus relaciones. En su lógica alguien comanda y las cosas le sirven para cumplir su objetivo: llegar al "*telos*" (Dussel 1994).

Figura 2: Fotograma de Tanta Wawa

En este punto es importante, ahora sí, analizar por separado los elementos que conforman la narración de *Tanta Wawa.* Y también incorporarlos desde otra perspectiva a la comprensión del día de muertos en el contexto de la cultura kichwa. La *wawa* de pan que Occidente valora únicamente en su dimensión de alimento folclórico, en la versión kichwa posee características más variadas y diferentes: en primer lugar está el hecho de que la *wawa* de pan antes de ser una comida, es un elemento lúdico que, a manera de juguete, usan los niños y las niñas kichwas (en algunas comunidades) para jugar mientras sucede la celebración del día de muertos. Por esta razón es que la *wawa* de pan tiene dos formas: una que representa un caballo (con la que jue-

gan los niños), y otra con forma de muñeca (con la que juegan las niñas)[53]. Pero además de ser un juguete la *wawa* de pan también es una comida. Sin embargo, el modo de comerla tiene un orden: de abajo hacia arriba (o desde los pies a la cabeza). Los niños y niñas kichwas van dando pequeñas mordidas al pan mientras juegan. La lógica de comerla en ese orden tiene que ver con mantener la usabilidad de la *wawa* durante el juego.

En segundo lugar está la duración de la *wawa*. Esta no pierde su sentido una vez que finaliza el día de muertos; al contrario: es reutilizada. Teniendo en cuenta que está hecha de pan, y con el tiempo tiende a endurecerse, los kichwas la vuelven a hornear para que se vuelva un bizcocho y de esta manera la *wawa* de pan se mantiene un tiempo más como alimento. Se puede verificar, entonces, toda una ritualidad alrededor de este objeto. Y más importante aún: una ritualidad que es transversal a todos los miembros de la comunidad, desde los niños hasta los adultos. Otra vez se verifica el carácter cíclico de la cultura kichwa. Por último, la *wawa* de pan tiene una función mítica. Fuérez ha comentado que en su comunidad se cuenta la historia de una *wawa* de pan que se convirtió en persona porque no cumplió con el ciclo para la que está destinada. De ahí vendría la expresión "*Wawayashca*", o sea que se convierte en niño/a. La palabra no tiene una traducción puntual, depende del contexto en el que se la use, pero por lo general tiende a significar que alguien se "*aWawa*". Es decir que alguien toma una actitud infantil.

La mujer adulta tiene una representación relacionada con la *guianza* y la verificación de que se mantenga el ciclo. En esa perspectiva tendría una función divina de cierta manera. O, dicho desde otra perspectiva, sería el inconsciente colectivo que mantiene el orden al interior de la comunidad. En ese sentido, más que una persona, es un ente. Y curiosamente este es una mujer, con lo cual se haría presente esta idea de la *Pacha Mama* de la cual parten, como ya se ha mencionado, las matrices culturales de esta cultura en particular. Y por último está la figura de la niña: en esta se encarna la idea del ser humano. Es el ser que habita el mundo de la vida y que se va construyendo dentro de la cultura. La niña es el punto en donde convergen y se expresan los elementos culturales que le son propios al mundo indígena. Y es por esta razón que es aleccionada por la mujer adulta. Pero curiosamente este personaje tiene características que de alguna manera la ligan con el mundo occidental, sobre todo si se tiene en cuenta que en ella se representa un papel muy cercano a los roles de género que Occidente ha dispuesto para la mujer: la madre, la que prepara los alimentos, etc. Sin embargo, mantiene características de la cultura kichwa como por ejemplo: el lenguaje. Quizá en la niña, entonces, se exprese esa idea del sincretismo, o en términos de García Canclini (2001): la *hibridación*.

Es impensable, en el contexto actual, que se pueda hablar de culturas puras o incomunicadas entre sí. El propio García Canclini describe cómo las tecnologías de la información han aportado para la expansión de la cultura dominante, y a la vez han contribuido al entrecruzamiento cultural, no solo en la relación centro – periferia; sino también entre periferias. Desde esta perspectiva, se puede concluir que lo híbrido es una categoría que sirve para analizar el hecho cultural

[53] En la versión occidental solo se conoce, y se usa, la que tiene forma de muñeca. Es decir que se mantiene de alguna manera la asignación de *roles de género*, incluso en este caso. En la perspectiva *indígena y kichwa* las dos formas son identificadas bajo la misma categoría: *wawa de pan*.

desde abajo hacia arriba, es decir, *distensiona* la relación vertical con la cual se ha venido analizando el cruce entre culturas. Así, en *Tanta Wawa* se puede verificar la influencia que ha ejercido Occidente sobre el mundo andino; sin embargo, esta influencia tiene una característica diferente ya que no se impone, mas bien se acomoda al contexto y se *resignifica*. ¿Sería Occidente capaz de realizar esta acción?

La última verificación que queda por realizar sobre *Tanta Wawa*, en el contexto de la hibridación, tiene que ver con los recursos técnicos que han sido aplicados al film. Estos son el color y el sonido. Sobre este último llaman mucho la atención los criterios de diseño de sonido con los que se trabajó la banda sonora. Uno de los comentarios que consta en la página en donde se aloja la película dice: "-wou- está bueno el video (…) me sorprendió mucho el final (…) un chance de terror (…)[54] (AylluRecords 2016). Efectivamente, el film está usando los códigos del cine de terror en el sonido: atmósferas recargadas de frecuencias graves, silencios dramáticos y sobre todo un juego dinámico que va desde los sonidos suaves hasta los fuertes. Y sin embargo esto no significa que exista una pretensión, por parte del realizador, de hacer una película de terror. Esto se puede constatar por el uso de la música, la cual no tiene nada que ver con el género cinematográfico antes mencionado[55]. Es definitivamente otra cosa, y al mismo tiempo juega con los códigos que manejan los espectadores para llamar su atención, y quizá a partir de este hecho, el público empiece a dialogar con la propuesta.

Con el color (y la luz) sucede todo lo opuesto que en el sonido. No se busca construir una atmósfera de terror: el contraste es mas bien bajo y la saturación no es constante. Es curioso, sin embargo, que el elemento que está asociado con ese género fílmico sea la *wawa* de pan (ver figura 3). Ya se ha mencionado la función simbólica y dramática que podría tener este objeto, ahora lo que cabe es analizar cómo opera lo híbrido (y también lo antropofágico) en este elemento y quizá la respuesta esté en el hecho de que la *wawa* de pan tiene vida. Efectivamente, el objeto ha sido animado y colorizado con algunas técnicas como el *stop motion* y la *rotoscopia*[56]. En estas técnicas se cumple ese efecto de extrañamiento que se ha mencionado antes. Esto porque nadie habría pensado en la posibilidad de ver a una *wawa* de pan con vida, pero sobre todo a nadie se le habría ocurrido que de esta pudiera emanar sangre. Desde el pensamiento occidental este tipo de pan es una comida que está rellena de dulces o manjares, y en eso radica la apetencia que provoca. Pero al ser sangre lo que esta contiene se la está vaciando de ese sentido occiden-

---

[54] Correcciones del autor.

[55] En el *código cinematográfico* la música *tradicional andina* en ningún modo se ha asociado con los films del *cine de terror*. Si acaso ha aparecido alguna vez lo ha hecho en películas de otras características temáticas, mas bien espirituales. Para mayores referencias en torno al uso de la música en el cine revisar: Rafael Beltrán Moner y Ente Público Radiotelevisión Española. 1991. *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Centro de Formación RTVE: Madrid. Y: Michel Chion y Enrique Folch González. 1999. *El Sonido: música, cine, literatura...* Paidós: Barcelona.

[56] *Stop motion* y *rotoscopia* son dos técnicas de animación que se aplican a una imagen en la etapa de *post producción* de una película. El *stop motion* consiste en simular y fotografiar *cuadro a cuadro* una imagen, para crear la sensación de movimiento. La *rotoscopia*, en cambio, es una técnica totalmente digital en la que se corta la imagen con precisión, igual *cuadro a cuadro*, con el fin de poder intercalarla con otra imagen que no se corresponde con el mismo plano. Por ejemplo, la sangre que emana de la *wawa de pan* cuando es cortada. Nota del autor.

talizador para convertirla en otra cosa[57]. Y ahí está la constatación de cómo podrían estar operando las categorías antes mencionadas alrededor de esta imagen.

Figura 3: Fotogramas de Tanta Wawa

Hasta este punto llega el análisis de *Tanta Wawa*. Seguramente las posibilidades de análisis podrían ser mucho más variadas, e incluso entremezclarse con otras metodologías y cuerpos teóricos. Pero también se correría el riesgo de volver cada vez más superficial la reflexión (si es que ya no lo es), y en ello se perdería el horizonte de hasta dónde llegar con el trabajo. La propuesta inicial fue la de verificar en qué medida es posible desplazar la mirada construida desde Occidente al momento de ver, producir y hacer circular imágenes y sonidos que estén trabajando por fuera de las lógicas del campo cinematográfico. Se ha relatado cómo se hizo la película y se ha dicho que esta tiene no solo un valor de exhibición (Rampley 2016), sino además un valor pedagógico. También se ha tratado de asociar la propuesta del film a un tipo de narración de corte mitológico, en lugar de la forma teleológica de la narrativa occidental. Y, por último, se ha verificado cómo las herramientas del cine se pueden usar para construir otras formas visuales, en donde se desencadenan relecturas de elementos que Occidente ya había codificado de forma unívoca.

Es muy probable que este tipo de lecturas jamás trasciendan al plano de la realización de cine. Quizá se quede únicamente en el plano de una postura política y nada más. Sin embargo, vale la pena la reflexión en el contexto de un país, el Ecuador, en donde su cine no termina de ser ni lo uno, ni lo otro. Quizá se está a tiempo de replantear el rumbo de hacia dónde se quiere llevar la producción cinematográfica ecuatoriana y ese replanteamiento necesariamente tendría que dialogar con este tipo de propuestas.

[57] Una última verificación en torno a la *cultura indígena kichwa* tiene que ver con su comprensión del *acto de sangrar*: Para ellos esta acción tiene que ver con devolverle algo a la tierra, en un acto de profunda reciprocidad por los favores obtenidos durante el año. Nota del autor.

Obras citadas

AylluRecords. 2016. *YUYAY IDEAS cap 8 WAWAYASHKA*. Consultado diciembre 25. https://www.youtube.com/watch?v=wD-sbmjbnm4&feature=share&list=PL5Z-QySKZK9UqeOgwUvLz25guS1JhkwMD&index=2.

Beltrán Moner, Rafael, y Ente Público Radiotelevisión Española. 1991. *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Centro de Formación RTVE,

Brea, José Luis, ed. 2005. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Estudios visuales 1. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones: ARCO.

Chion, Michel, y Enrique Folch González. 1999. *El Sonido: música, cine, literatura.* Barcelona: Paidós.

Dussel, Enrique D. 1994. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Abya-Yala.

García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva ed. Estado y sociedad 87. Buenos Aires: Paidós.

Greimas, Algirdas J. 1987. *Semántica estructural: investigación metodológica*. 1. ed., 3. reimpr. Biblioteca románica hispánica 3, Manuales 27. Madrid: Gredos.

Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jauregui, Carlos A. 2016. "Jauregui: Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en America Latina (Introducción)". Consultado diciembre 26. https://www.academia.edu/7024504/Jauregui_Canibalia_Canibalismo_calibanismo_antropofagia_cultural_y_consumo_en_America_Latina_Introduccion_.

León, Christian. 2015. "Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales". *post(s)* 1 (1). http://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/236.

Lévi-Strauss, Claude. 1987. *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós.

McKee, Robert, y Robert McKee. 2002. *El guiówawan: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. https://www.overdrive.com/search?q=9EF25242-DBE1-42DB-B75A-2D990CC2E7CC.

Rampley, Matthew. 2016. *La cultura visual en la era postcolonial: El desafío de la antropología*. Consultado diciembre 22. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf.

Rolnik, Suelly. 2016. *Para evitar falsos problemas: Políticas de la hibridación.* Consultado diciembre 26. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/index/assoc/HASH017c/46eac54d.dir/r91_16nota.pdf.

Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Colección Nociones comunes. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

“Llevar la mentira a la historia”: Javier Izquierdo de cara a la dirección de Un secreto en la caja

Lourdes Endara[58]

Resumen

La entrevista realizada al cineasta ecuatoriano Javier Izquierdo recorre el proceso creativo de la película *Un secreto en la caja*, estrenada en 2016. El autor explica su concepción sobre documental y ficción, las decisiones dramatúrgicas y de puesta en escena que le permitieron dotar a su obra del tono naturalista propio del documental. La entrevista se realizó en junio del 2016.

Palabras clave

Falso documental; cine ecuatoriano; Javier Izquierdo; ficción; documental.

[58] Magíster en Estudios Latinoamericanos con Mención en Estudios de la Cultura por la UASB. Licenciada en Antropología por la PUCE. Productora audiovisual. Ha realizado más de 20 cortometrajes educativos, institucionales y de ficción y varias series radiofónicas en español, quichua, shuar, a’i y portugués. En cine ha sido jefe de producción en “Sensaciones” de Viviana y Juan Esteban Cordero (1991), productora ejecutiva de “El último en morir” de Carlos Larrea (2015) y de “Sombras” (título provisional), en etapa de desarrollo. Docente universitaria desde 1992. Investigadora y consultora en temas relacionados con interculturalidad, identidades colectivas, desarrollo local, comunicación, análisis del discurso y de la imagen.

“Llevar la mentira a la historia”: Javier Izquierdo de cara a la dirección de Un secreto en la caja

La última película de Javier Izquierdo, es el largometraje titulado *Un secreto en la caja (2016)*. La obra “es un documental que explora la vida del escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga, figura mítica del boom latinoamericano, el fenómeno literario de la década de 1960. A través de entrevistas, visitas a distintas ciudades, material de archivo y el libro más importante del escritor, La Línea Imaginaria, se teje un rompecabezas que borra los límites entre realidad y ficción” (Izquierdo, 2016). En un país como Ecuador, en que lo habitual es que los cineastas hagan ficción, la apuesta de Izquierdo llamó la atención especialmente porque –a diferencia de los exitosos documentales de reconstrucción histórica *La muerte de Jaime Roldós* y *Con mi corazón en Yambo*- presentaba la vida de un escritor nacional del que poco o nada se conocía.

Confieso que en cuanto me enteré de la película, me puse a buscar frenéticamente en la biblioteca de mi casa y en la web alguna obra, reseña o dato sobre Chiriboga, porque no tenía idea de quién era el afamado novelista. Convencida de lo imperdonable de mi desconocimiento me instalé a ver la película *on line* y pasé la primera media hora preguntándome cómo no había leído nada de Chiriboga, siendo un literato tan importante y cuestionando al sistema educativo por no haber permitido que nos enterásemos de su existencia. Hasta que vi aparecer a un actor famoso diciendo que era amigo de Chiriboga. ¿Qué? Todo lo anterior era falso. Se trataba de un falso documental… una ficción vendida con pretensiones de realidad. Para mi consuelo, no fui la única sorprendida y burlada por la estrategia publicitaria que promocionó *Un secreto en la caja,* como una obra auspiciada por la Fundación Marcelo Chiriboga. Las palabras de García Martínez, al hablar de la falsificación audiovisual se hicieron pesadamente reales:

> La falsificación audiovisual pone en jaque la credibilidad del espectador al apropiarse de los modos y las convenciones de la no-ficción. Estas imposturas posmodernas que se adueñan de la verosimilitud documental contienen, implícitamente, un aviso en torno a la supuesta evidencialidad de las imágenes y sugieren la imposibilidad de las representaciones para garantizar la verdad de lo que reflejan. (García-Martínez, 2007, pág. 302)

En esta falsificación audiovisual, la figura de Chiriboga termina siendo una excusa para explorar, desde el humor y la ironía, varios temas que se relacionan con nuestra identidad como país: nuestro pasado bélico, la indiferencia hacia la literatura local, los complejos y conflictos del ideario nacional, el exilio, la memoria y la desmemoria.

Javier Izquierdo resuelve limpia y sostenidamente la historia, en gran parte por la credibilidad que los actores y actrices imprimen a sus caracteres y, además, por una puesta en escena naturalista, que copia bellamente la estética documental; posiblemente el logro se asienta en su experiencia como documentalista que viene desde sus años de estudio universitarios. Para conocer su proceso de creación de este falso documental, sus motivaciones y perspectivas, resolví

entrevistarlo meses después del estreno de la película. El diálogo, resumido por asuntos editoriales, lo presento a continuación.

Un hombrecito con una cámara

Javier Izquierdo

Hablemos primero de tu formación como cineasta.

Estudié comunicación social (hace más de 20 años), porque en esa época no había algo como lo que hay ahora para estudiar audiovisual. Comunicación, para la gente que le interesaba el audiovisual, era una de las opciones más cercanas. Me acuerdo que en la universidad donde entré vi un folleto que tenía en la portada un hombrecito con una cámara. Para que veas como son las decisiones, tan absurdas a la final. Vi esa camarita y dije "aquí tiene que ser". Efectivamente en ese momento había algunos profesores vinculados al cine en la universidad, pero no era una formación en cine como tal. Lo que no teníamos era equipos: esa camarita del folleto nunca la vimos. Pero digamos que era otra época, no había la opción de estudiar cine; no había como formarse en cine, eso era como para los franceses, acá no. Y sobre todo no era una opción laboral muy clara, aparte de gente como Camilo Luzuriaga, claro, que hacía cine. *Entre Marx y una mujer desnuda*, fue la primera película ecuatoriana que yo vi justo en esa época, en el 97, más o menos. Yo creo que un montón de gente recién comenzó a plantearse esa posibilidad a partir de esa peli, por ejemplo. Mi primer trabajo fue en la universidad porque me vinculé con unos amigos que eran fotógrafos y comencé a hacer fotografía. Eran Álvaro Ávila y Edison Riofrío, que eran además unos personajes lindísimos, simpáticos. Yo era un poco menor a ellos; me les junté así como hermanito menor y comenzamos con el tema de la fotografía.

¿Cuál fue el trabajo que hicieron?

Es uno en el cual tú apareces. Es un documental que hicimos en los baños, que se llamaba *El extractor de olores.* Nos pusimos durante un par de semanas, con el Álvaro, a grabar los testimonios desencantados de la universidad. Había un tema logístico que era que grabábamos en el

baño de hombres. Eran unos baños amplios, entonces no era tan escandaloso, y ahí nos mentimos unas cuantas semanas a entrevistar y también hicimos entrevistas a algunas mujeres puntuales, entre ellas tú.

Si me acuerdo que me entrevistaron…

Ahí yo descubrí el documental, el testimonio documental, que es tener una cámara, hacer una pregunta y ver que te dicen. Y en este caso eran muchos testimonios; después viene todo el juego de armar el testimonio, de transcribirlo y comenzar a ordenarlo. Eso me fascinó. Después me salí de la universidad; estuve un tiempo en la Católica estudiando literatura que siempre me interesó bastante y después hice mi primera peli. Sería en el 2003. Mi primer trabajo serio fue *Augusto San Miguel ha muerto ayer, u*n mediometraje documental de 52 minutos, que en documental ya es considerado como un largo.

Ese es un documental más bien clásico; es y se presenta como un documental.

Claro, claro. Es sobre una figura real, pero tiene mucho en común con *Un secreto*. Es un artista y, además, en el caso de San Miguel es un personaje del que no se sabía nada. Yo parto de un trabajo de Wilma Granda[59]; ella me dio sus contactos. Había una investigación previa pero nunca se había hecho un documental.

¿Qué te interesó de él? ¿Qué te motivó a que hagas ese trabajo?

Nuevamente es el tema; en el caso de San Miguel es el descubrir un precursor que en ese momento estaba perfilando una vocación con el cine, un interés con el cine, encontrar ese pionero de hace mucho tiempo que había hecho lo mismo, porque ese loco hace cine en los años veinte y es muy joven cuando lo hace. Era como descubrir un percusor súper antiguo, pero que estaba en la misma onda que uno. Era un tipo que era muy joven cuando hizo cine. Hay una identificación con el personaje y un gran interés por él. Además es un personaje trágico, que es lo que se descubre en el documental. Se había perdido en algún momento su biografía, nadie sabía qué había pasado con él y resulta que el tipo muere mucho antes de lo que se pensaba.

Hay una analogía entre el mito de San Miguel y el mito de Marcelo Chiriboga.

Sí hay cosas en común. Esta figura de un artista incomprendido en su medio que al mismo tiempo se adelanta a muchas cosas; se puede decir maravillas de sus películas, pero nunca sabremos cómo son realmente. Además, es un guayaquileño, de clase altísima, que hace una película sobre el tesoro de Atahualpa y se adelanta al realismo social y al indigenismo que surgen en los años treinta. Es bien interesante la figura del *man*. Hay muchas conexiones entre los dos personajes. Pero sobretodo, ahí es cuando yo me di cuenta también de los mecanismos ficticios de todo documental: un documental nunca es tan objetivo como se lo pinta ¿no?

¿Dónde reside ese quiebre de la objetividad?

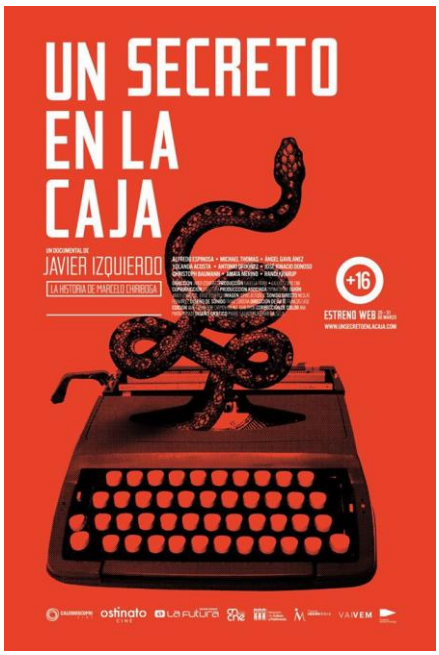
---

[59] Cineasta. Directora de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Se da en todo, en cómo escoges el tema, cómo abordas el tema, cómo editas el tema, las cosas que dejas afuera, las cosas que dejas adentro, ciertas cosas que tú en el relato priorizas sobre otras. En el caso de San Miguel hay un ejemplo clarísimo. Había esta leyenda de que el tipo se había enterrado con sus películas, que en realidad era una cosa que unas cuatro personas sabían. Luego se descubre que tiene un origen real, cual es que la madre se había enterrado con cosas del hijo; eso es real. Dentro de la película, yo fuerzo ese relato minoritario, porque ni los familiares en Guayaquil sabían algo de eso. Pero en el documental armo más a esa parte, yo construyo el mito porque me conviene. Me conviene que esta leyenda sea una cosa más grande de lo que realmente es.

Con ese trabajo me di cuenta de las manipulaciones que uno hace en el documental. Esa fue mi primera experiencia, mi primer trabajo serio, de un par de años de investigación, de ir mucho a Guayaquil a entrevistar a esos viejitos. Es apasionante el documental, esto de la memoria. Lo que nosotros queríamos era encontrar alguien que hubiese podido ver la películas de San Miguel; pero ya en ese momento, 2003, era muy difícil encontrar alguien que en los años veinte las hubiese visto. Nunca pudimos hacer eso pero muchas veces nos acercábamos y eran todos delirios de unos veteranos que se inventaban cosas. Ahí yo conecte con el documental y lo apasionante que es el tema de la memoria.

Un personaje en busca de un documental



¿Cómo llegaste a Marcelo Chiriboga?

En mis años de formación en Europa, donde hice unos cortos pero sobretodo estuve leyendo mucho, viendo mucho cine, en algún momento descubrí la figura de Chiriboga. Había oído de

este supuesto escritor ecuatoriano en palabras de Donoso[60]. Fue uno de esos momentos en que dices: "esa va a ser mi siguiente película".

¿Por qué decidiste hacerlo como un falso documental?

Creo que siempre estuvo claro eso; era un personaje que se prestaba para una cosa así. No es que fue un proceso, siempre supe que sería un falso documental. Era un personaje en busca de un documental. Yo en realidad lo que quería hacer era una película de ficción ficción. Escribí varios intentos de guion, pero en algún momento como que me sentía más cómodo en el documental. El falso documental sobre Chiriboga era la excusa perfecta para juntar muchas cosas, para juntar cine con literatura, para juntar ficción con documental, entonces todo se daba con esa idea. Surge en realidad por la clásica situación: cuando uno sale del país y se pone a buscar referentes nacionales, no los encuentra. En el caso de los ecuatorianos no tenemos una figura internacional icónica. Leyendo a los latinoamericanos, buscando a los escritores ecuatorianos, -de repente había alguno por ahí-, pero esa ausencia me llevó a encontrar en la figura de Chiriboga un lugar donde podía depositar todas mis carencias afectivas. Fue un interés por los escritores del boom y esa posibilidad de haber tenido una figura en él, pero ya no desde el lamento cansón que se tiene originalmente con Chiriboga, sino para inventarlo.

Te inventas una biografía e inventas una historia. ¿Cómo fue el proceso?

Este fue un proceso largo, como todas las películas en Ecuador; nuestro promedio creo que son cinco años; este creo que duró seis o algo así. Todavía estaba en Barcelona en esa época (2009) y lo primero que hice fue comenzar a investigar; leí todo lo de Donoso donde aparecía Chiriboga. Una de las preguntas claves que yo tenía era: ¿de qué hubiera tratado la gran novela ecuatoriana del boom? Ese término: "la gran novela" es muy gringo: la gran novela americana, la gran novela del oeste, es interesante. La gran novela ecuatoriana, ¿de qué hubiera sido? Siguiendo la lógica de los escritores del boom, que siempre de alguna forma trabajaban y reelaboraban las historias de los países, me di cuenta que tenía que ser sobre un tema histórico. Esa fue una cosa importante para comenzar a armar la historia. La noción de que la gran novela ecuatoriana del boom, la gran novela de Chiriboga, tenía que topar de alguna forma la guerra del 41 y el Protocolo del 42, por ser un evento determinante en el Ecuador del siglo XX. Ese es el punto de partida de toda esa historia. Se arma la biografía de él en relación con ese conflicto. Si te pones a ver, la línea oculta del documental es siempre el conflicto bélico.

Más allá de Marcelo Chiriboga, la película trata de un conflicto de identidad, del conflicto de identidad ecuatoriano. Todos los países lo tenemos, todas las sociedades lo tenemos, pero en Ecuador es un hecho muy explícito. Esta búsqueda de identidad del país agredido, del país víctima, el país que pierde territorio. A ratos pienso que tú usaste a Marcelo Chiriboga como pretexto para hablar de esto.

[60] Se refiere a José Donoso, escritor chileno del "Boom", quien ideó el personaje de Marcelo Chiriboga en sus novelas "El jardín de al lado" y "Donde van a morir los elefantes".

Marcelo Chiriboga terminó siendo una excusa para abordar temas reales. Por eso es la pelea mía entre qué es ficción y qué es documental. La peli topa temas reales históricos del país, funciona como un documental también. Marcelo Chiriboga es una excusa para abordar esos temas en realidad.

Pero tuviste que construirle y pensarle de una manera determinada, porque obviamente es tu Marcelo Chiriboga…

Hay otras versiones como la de Diego Cornejo y varias personas han topado el tema, pero, claro, es mi versión de Chiriboga. Todo se escribe a partir de la biografía de él: es un tipo salado en su país, es un tipo que siempre, por algún motivo, su obra no es conocida en su propio país, desde su primer libro de cuentos, que fue escrito durante su participación en la guerrilla del Toachi, que también es un hecho real que a mí me ha interesado; los hechos ocultos, medio olvidados, me fascinan. Meto una serie de hechos históricos reales, el terremoto del 49 que hace que su familia venga del campo a la ciudad, por ejemplo. Todos los hechos históricos influyen en él pero él no puede influir en su país porque su obra es prohibida, censurada o siempre, por algún motivo, no se llega a conocer. Se supone que en algún momento tiene reconocimiento internacional, que a la final es mucho más importante…

¿Por qué construiste un personaje así?

Porque hay más cosas desde lo trágico, desde lo dramático, del salado; aportaba más dramáticamente esa figura de un tipo que no le ha ido bien. Un tipo que justamente era eso: un tipo que en algún momento había tenido éxito, un éxito artístico además, que había hecho una obra, que había trascendido las fronteras, pero que en su propio país nunca había sido conocido ni reconocido por diferentes motivos. Ese era el juego.

Construyes un elemento que me parece muy interesante: él es un tipo sin familia. Sus padres y su hermano mueren; luego trata de tener una familia, se separa y no la vuelve a ver. Quedan su hermana y su hija para recordarlo. Me llama la atención que son dos mujeres y que son dos mujeres que guardan la memoria de él.

Eso viene del proceso del guion. En algún momento le metí a mi hermano que es escritor y trabajamos durante bastante tiempo a distancia; yo ya había vuelto acá y el estaba estudiando en Canadá. Fue un largo proceso -por correo electrónico- de darle la vuelta a este eje básico de Chiriboga y darle más complejidad justamente a través de los personajes que hablaban sobre él. Lo primero que trabajamos fue una cronología de su vida, vinculada con esos hechos históricos. Como todo ejercicio de guion de ficción hay cosas que cambian. Primero él se iba a París, como toda la gente del boom. Cuando entró mi hermano me dijo: “no, eso es un cliché, hagamos algo más loco.” Él propuso que se vaya a Japón y terminaba haciéndose amigo de Kurosawa, pero eso en cambio era muy extremo. Entonces lo sacamos. Una vez que teníamos la cronología medio clara comenzamos a pensar en los personajes que podían hablar, porque eso es lo lindo de un documental: hay muchos documentales sobre alguien que ya no está y quien termina

construyendo al personaje es la gente que habla de él. Tenía que haber el *pana*, el amigo de exilio, que además quedaba perfecto con Christoph Baumann[61].

¿Fuiste uniendo el posible casting con el posible personaje?

Claro, claro, exacto. La decisión de hacerle que vaya a Alemania a la final fue en gran parte porque Christoph es un actor con el que podíamos contar. En un primer momento también había la idea de entrevistar a gente real, como en Zelig[62], donde aparece Depaak Chopra.

¿Reconoces a Zelig como una de tus inspiraciones?

Sí; como dijo un guayaquileño que escribió un artículo medio crítico con la película: "Es como si Forest Gump lo hubiera filmado Miguel Alvear". Pero mi referencia principal es el trabajo del colombiano Luis Ospina[63] que también es sobre un artista y también tiene que ver con la historia de Colombia.

En el camino murió Carlos Fuentes

Fotograma de Un secreto en la caja

Hablemos del proceso de creación de los personajes, porque la mayoría lo son.

En un primer momento la idea también era entrevistar a gente real del boom, a Carlos Fuentes, particularmente. Pero este proyecto tuvo mucha dificultad para obtener recursos económicos; es un proyecto que estuvo durante años en las convocatorias y yo recibí fondos del CNCine la séptima vez que presenté el proyecto. Es un proyecto que en papel generaba mucha duda; entonces nunca conseguimos plata para viajar a entrevistar a Carlos Fuentes y, en el camino, se murió Carlos Fuentes. Ahí cambió esa idea del guion y se decidió que todo tenía que ser inventado.

[61] Actor alemán radicado en Ecuador desde hace varias décadas, protagoniza al amigo de Chiriboga en la obra de Javier Izquierdo.
[62] Zelig, fake de Woody Allen (1983).
[63] Se refiere al falso documental "Un tigre de papel" (2007), de Ospina.

Chiriboga era inventado y todos los personajes alrededor de él también tenían que ser inventados.

Le das mucha fuerza a la hermana; a mi juicio ella es el hilo conductor de la historia y me pregunto ¿cómo pudiste lograr ese nivel de naturalidad en la actriz?

Es un personaje bien interesante. Hubo algunos personajes que ya estaban clarísimos desde el guion. El amigo alemán iba a ser Christoph, la Amaia Merino[64] tenía que hacer algo. Algunos personajes surgieron así y otros desde la ficción. La hermana surgió en el guion: una señora mayor que está en la casa de una hacienda. Hicimos un casting; apareció ella que desde el comienzo nos gustó. Todos a la final, menos el gringo, son actores de formación y experiencia. Ella, Yolanda Acosta, hizo teatro en Colombia con Enrique Buenaventura, en los 70. Es una mujer que tiene una vida muy interesante; se casó, tuvo hijos, se divorció en un momento que todavía eso era tabú y se fue a Colombia.

Está bien: todos son actores y tienen por lo tanto una formación, pero cómo logras un nivel de naturalidad tan distinto a la naturalidad de la ficción.

Creo que la clave de todo es que había un guion global donde más o menos se perfilaba lo que decían los personajes, pero después como que des-construí ese guion, descompuse ese guion y fui creando guiones para cada personaje. Hice una extensa entrevista donde había preguntas y respuestas. Ese es el tema, por eso se da la naturalidad. Además que nos reunimos bastante con ellos para hablar del tema; yo les daba toda la cronología que teníamos, que era como leerse una biografía de alguien; después nos reuníamos para hablar sobre la relación del personaje. Hablamos mucho y ellos también proponían ideas; pero a la final, lo que te quiero decir, es que el guion no era un guion de hierro, era una guía de entrevista, de los temas. Porque, imagínate, eran quince páginas, la idea no era que se memoricen eso, sino que sepan de qué va y lo reproduzcan a su forma. Por eso hay naturalidad, porque están hablando como ellos hablarían.

¿Hubo ensayos?

Hubo; más que ensayos hubo estas conversaciones con los actores. Hubo actores que aportaron mucho al guion, por ejemplo Christoph es alemán de la parte occidental pero había ido varias veces a la parte oriental, conocía el lugar y aportó cosas de primera mano sobre el tema que yo no podía haber tenido solo leyendo sobre Alemania oriental. Los actores en muchos casos aportaban desde su propia vivencia a los personajes y al tema. El periodista mexicano es un actor quiteño. Yo estaba buscando que hubiera un actor mexicano aquí. Y fue muy curioso porque le hice el casting a Alfredo Espinosa[65] para el mexicano; hizo un casting muy malo como mexicano pero se pasó hablando sobre literatura del boom durante media hora. Volviendo a tu pregunta, en la mayoría de los casos conversamos y ensayamos un poco, pero en el caso del Alfredo fue chistosísimo porque él en esa época estaba súper ocupado, creo que tenía un restaurant, estaba metido en política, tenía una agenda complicadísima y nunca nos pudimos reunir a ensayar y fue

[64] Actriz y cineasta española, radicada en Quito.
[65] El actor ecuatoriano Alfredo Espinosa terminó representando a Marcelo Chiriboga.

el único que llegó con esas quince páginas de guía memorizadas y fue el único que llegó, se sentó… Él se había aprendido al pie de la letra todo el guion y su interpretación daba un contraste porque es un poco más posada, con las demás que son más naturales…

Esta pose de él aparece como la pose de Chiriboga; no aparece como la pose del actor…

Alfredo se presta mucho para este tipo de personaje: un escritor famoso, medio sobrado, acartonado…

Que pretende ser muy liberal; está en papel siempre; sabe muy bien lo que va a responder, tiene respuesta para todo…

Completamente. Si tú te pones a ver las entrevistas de esos programas de fondo, muchos de los escritores son así, son figuras públicas que se aprendieron su propio papel. Carlos Fuentes es un pesado, insoportable. Hasta el mismo Cortázar que uno lo tiene medio como lindo es sobradísimo y al entrevistador por poco le ningunea. Y hay unas entrevistas loquísimas como por ejemplo una de Juan Rulfo que es un tipo que contesta en monosílabos, tímido, completamente hermético: si, no. Unos silencios súper incomodos… el tipo ya estaba alcoholizado… que se yo, de una ironía, que algunas preguntas no responde, se queda fumando y se producen unos silencios súper incomodos. Entonces: cómo encajo con ese universo.

¿En qué momento tomaste la decisión de que los actores José Ignacio Donoso y Antonio Ordoñez no sean entrevistados sino que tú filmas una conversación espontánea?

Yo llegué a la conclusión de que todos los personajes eran ficticios. En el guion, los personajes de ellos se llamaban Eloy Carcelén y Mario Luna y eran unos dos veteranos del Café Amazonas, las cabezas parlantes; esos personajes que están conversando entre sí buscaban darle un poco de variedad a la peli. Como los dos son amigos en la vida real, conecté con ellos. El diálogo de ellos en un principio era mucho más cómico, era muy chistoso, porque había cosas que Antonio no podía decir. Por ejemplo, había una línea en que estos dos veteranos que habían tenido su pasado de izquierda pero ya eran medio desencantados, hablaban de la guerrilla del Toachi; el personaje de Antonio que se llamaba Eloy Carcelén decía algo así como “a mí las únicas revoluciones que me interesan son las de mi 4x4” y el Antonio me dice: “yo esa frase no la puedo decir.” Entonces… no estaba actuando y yo decía: “bueno, no la digas.” Tal vez por cierta desconfianza de un *man* más joven que tal vez les haga quedar mal, me propusieron que iban a practicar entre ellos y desarrollar cosas. Yo dije “perfecto, háganlo.” Trabajaron por su lado se podría decir, a partir del texto obviamente pero con esas cosas como que el Antonio podía o no podía decir… lo que era en contra de la revolución cubana: “yo no puedo decir eso”. Era completamente *stalinista*…

Genial porque es Antonio, la persona, no el personaje, la que se opone. El personaje debería haberlo dicho. ¿Presionaste? ¿Trataste de decir: este es un personaje así que lo dices…?

Traté pero no hubo forma; como igual hay este interés de que sea natural y que sea documental respeté eso. Todo fue a la final un gran experimento.

Esta es la primera vez que tú diriges actores. ¿Cómo fue ese trabajo? ¿Cuánto permitir y cuanto no permitir al actor?

No la tenía tan clara, ahorita la tengo mucho más clara. Ahorita si me pones a dirigir alguna cosa tengo más nociones pero fue un gran lanzarse, y ver de acuerdo a la lógica y a la dinámica de cada personaje y de cada actor, qué se podía hacer y qué no se podía hacer. Pero también era como: veamos qué pasa. Siento que no les dejé fluir mucho a ellos. En ese momento no había una noción clara de lo que estaba haciendo, lo debo confesar. No es como otros directores… yo dudaba… No sabía qué carajo iba a pasar…

Una cosa súper sencilla del resolver

Fotograma de
Un secreto en la caja

¿Cómo resolviste el rodaje?

Un secreto en la caja es una película que tenía muy pocos recursos; nosotros rodamos en 2013 y pudimos recién estrenarla en el 2016. Contando con los pocos recursos, ciertas limitaciones, la idea del rodaje era extrema. Fue un rodaje de cuatro días. Normalmente los rodajes de una película de ficción o documental son mucho más largos y por eso todo el mundo se sorprende; concluimos todas estas ocho entrevistas -una por la mañana, una por la tarde- en cuatro días. Estaba claro que todos eran interiores y que en esos interiores había que recrear esos otros lugares.

¿Quién estuvo a cargo de la imagen?

Un *man* que se llama Tomás Astudillo, que fue profesor del INCINE; es un tipo *bacansísimo* para trabajar y con quien terminamos todo el proceso de edición, lo cual es raro porque el *man* no es especializado en esa cosa; pero como fue larga la edición, en algún punto yo ya no tenía recursos para pagar editores y él me acolito, se podría decir. Él es mi socio.

¿Cómo resolviste la diversidad de ambientes –se supone que países- desde la puesta en escena?

Trabajamos con el Tomás, que es el director de foto, y con el Coco Lasso que hizo el arte. Había una noción desde la fotografía de ciertos tonos para ciertos lugares, jugando un poco con las situaciones. No me acuerdo si se cumplió totalmente porque siempre hay imprevistos, pero la idea era que en Alemania sea otoño, en Nueva York sea invierno, que en Barcelona sea primavera. La idea de tonalidades, colores y la ropa vino desde el director de fotografía. Pero después eso se tenía que empatar con los lugares que habíamos conseguido para recrear estos ambientes, con la lógica de esos lugares. Era una cosa que a mí me preocupaba mucho. Ya que no viajábamos, ya que no podíamos, no quería ser tan *chimbo* en ese sentido; quería que se vean esos otros lugares. Así que con Coco traté de buscar sitios que tuvieran algo que ver con el lugar "real"; por ejemplo, la casa del amigo alemán, fue una casa en La Floresta, de Vera Kohn, que es la casa de unos alemanes, diferente a una casa quiteña y creo que funcionó. En realidad, en ninguna de las locaciones hay tomas muy elaboradas porque estábamos restringidos al lugar, al rinconcito de su casa donde estaban. Todo lo demás se debía suplir con archivo. El archivo también podía reemplazar ciertas cosas, ciertos lugares. Conseguimos imagen de archivo de una casa en Alemania para el exterior de la casa del amigo. Con el archivo podíamos poner en contexto. Y finalmente el archivo también funcionaba en la edición como un contra plano, cuando el actor no estaba tan bien o se desenfocaba o teníamos que cortar, ahí metíamos archivo.

¿Quién hizo el sonido?

Nicolás Fernández, que hacía sonido directo con la lógica documental, tratando que se oigan bien las conversaciones, que no haya ruidos afuera… Para nada complicado. Era una cosa súper sencilla de resolver. Claro había que buscar lugares en los que no haya mucho sonido; el lugar más extremo en ese sentido era el Café Amazonas.

¿Cómo fue armar el rompecabezas en el montaje? ¿Cuánto se reescribió el guion?

Muchísimo. Yo creo que la peli como todos los documentales se resuelve en la edición. Por eso se hizo tan largo. Yo grabé en febrero del 2013 y la peli salió en febrero de 2016; tres años de diferencia, tres años dándole vueltas. Claro que no todo el tiempo estaba en eso; había unos meses que dejaba botado el montaje y después volvía. Era un material complicado.

Esto pongo, esto quito…

Primero traté de hacer un recuento cronológico, porque la peli termina siendo completamente cronológica. Comencé a armarla con el material que tenía, con los testimonios que tenía, a armar este relato cronológico de Chiriboga. Incluso al comienzo, por alguna razón, no le metí a Chiriboga. Después, al final, le metí. Pero al comienzo era ver qué podía hacer con lo que tenía; y, claro, había unas entrevistas que estaban mucho mejor que otras, habían unas entrevistas que estaban complicadas y hubo que cortar bastante como en toda película. Entonces la estructura cronológica se fue puliendo y ya entró el material de archivo que fue otra investigación que hice en la cinemateca que ahora es YouTube; puede encontrar esos archivos de materiales gratuitos que son como la otra mitad de la película; el archivo encontrado entra de diferentes formas en la película.

¿Hay cosas que quisiste poner y no pudiste?

Decidí trabajar con lo que tenía; en algún momento pensé en quitar material. Por ejemplo, (esto te lo digo en *chiquis*), el gringo no era actor; era estudiante del posgrado de literatura. El tipo estaba embaladísimo con el proyecto, me llamaba todos los días, estaba ahí pendiente y metido. Y yo cometí el error de darle el doble de texto el día antes para que haga un recuento cronológico de toda la historia de Chiriboga, que eran como 30 páginas. El día del rodaje se desplomó; no podía con tanta información, se trababa, era un desastre la entrevista. Pensé hacer de nuevo esa entrevista y además el lugar tampoco me convencía mucho porque es muy sencillo, muy básico, es la locación y la puesta en escena más *chimba* de la peli. Pero finalmente opté por trabajar con lo que tenía y no grabe nada nuevo, le fui cortando al *man*. Finalmente funcionó cortándole, tapándole en ciertas partes y traté de armar nuevamente… En ese sentido el narrador aportó mucho; eso también es un hallazgo de Augusto San Miguel.

¿El narrador estuvo desde el principio?

Sí; en Augusto San Miguel también hay ese narrador que soy yo; ahí descubrí la posibilidad de como narrador atar los cabos sueltos del relato; es muy básico pero te permite hacer eso. Sobre todo al comienzo de la primera época que edité era difícil el trabajo porque había muchos vacíos en la historia, en el guion, que no me había preocupado de llenar; ahí el narrador ató esos cabos y entran otras cosas como el tema de la Casa de la Cultura, que no estaba en el guion original. El montaje fue un largo proceso de reescritura.

¿Y por qué al final haces que se desaparezca Ecuador?

Tiene que ver con muchas cosas. Tenía que ver con la lógica del falso documental, llevar la mentira al extremo, llevar la mentira a la historia, tenía que ver con eso, tenía que ver con la obra de Chiriboga, porque en *La línea imaginaria* él pinta una versión desoladora del Ecuador en ese conflicto; incluso llega a plantear que el Ecuador después de esa guerra desaparece y por eso es censurado. Entonces qué mejor que eso pase en la vida real y que él sea una especie de profeta; se prestaba como para desmontar un poco esa noción patriotera de la guerra del 95: "Ni un paso atrás" y que "Esa guerra sí ganamos" que es el estandarte de orgullo de nuestro país. Y, un poco también, como para cagarte en eso.

Claude Chabrol decía que hacer cine es un placer. ¿Disfrutaste, disfrutaron?

Sí. No fue el típico rodaje de todos *amiguis*; fueron pocos días en una época como que me caía mal todo el tema al rededor del cine, todas las fotos de los directores que se toman con la cámara, me parece como fálico, me parece desagradable, de mal gusto. Incluso, un día, fueron unos manes de El Comercio al rodaje. *¿Qué hacen aquí? Váyanse de aquí*. No les dejé que hagan ninguna nota porque, imagínate, en ese momento que saquen una nota "están haciendo un falso documental"… Pero muchas veces a la gente le gana la vanidad. Hay una foto del último día del rodaje tomada desde un celular… Disfrute del proceso de edición. Se ve mucho en las ficciones que en un rodaje de treinta días que estas conviviendo con gente, se crea esa hermandad. Ese sentimiento no hubo: fueron cuatro días cada uno haciendo su trabajo. Tuvimos una cenita el

ultimo día, éramos los panas, un grupo pequeñito; a los actores en muchos casos no los volví a ver. Pero obviamente disfrutas de todo el proceso y de la edición y sobretodo de sacar la película; ese tal vez es el mayor disfrute.

Hacer este falso documental implicó cosas como inventarse la Fundación Marcelo Chiriboga, que llevó a que mucha personas estuviesen absolutamente convencidas de que Un secreto era un documental.

Esa fue una gran estrategia que surgió con el equipo con el que sacamos la película que son unos chicos jóvenes con los que trabajo. Ellos tienen una distribuidora que se llama Vaivén. Ellos contrataron a una chica que vive en Nueva York (Vanesa Terán). De ella fue la idea de crear esta fundación Marcelo Chiriboga con sede en DF, porque lo normal hubiera sido abrir un Facebook de la película como se hace normalmente. Un mes antes de que salga la peli comenzó a circular la página sobre Chiriboga, no sobre la película. Era como sembrar a Chiriboga y después de un mes: "hay un cineasta ecuatoriano que acaba de hacer un documental sobre Chiriboga."

No te imaginas la cantidad de gente que se comió el cuento…

Si fue *cheverísimo*. Como en otros falsos documentales. Hay un trabajo muy conocido que es el de Peter Jackson; una de sus primeras películas es un falso documental sobre un supuesto pionero del cine que se adelantó a todos los inventos de los Lumiere. Una especie de Augusto San Miguel pero falso y es un falso documental. Incluso en la película se descubren unos rollos perdidos que se emitieron en televisión nacional en Nueva Zelanda; cuando se supo que eran falsos, la gente reclamó.

Lo que le ocurrió a Orson Welles con su Guerra de los mundos…

Hay casos divertidos donde la ficción juega con la realidad; es una cosa que está presente siempre en el falso documental. Esa posibilidad de que la gente crea, aunque la idea no es engañarla porque todo falso documental da pistas de su falsedad. Ese es otro tema: me acuerdo de colegas que me decían que no trabaje con actores conocidos: "no seas idiota, todo el mundo le conoce al Christoph Baumann; se te va a caer toda la mentira". Pero, por alguna razón, decidí jugarme por eso. Y es lo que te digo: a la final, más que engañar, es un juego. La película crea varios niveles de lo que es real y de lo que no es real. Incluso lo de Antonio y José Ignacio Donoso, que son los únicos personajes a los que se les presenta con su mismo nombre, da otro nivel de realidad. Se crea ese efecto de realidad a través del lenguaje documental y creo que eso también influye en el espectador. Un buen falso documental siempre da pistas de su falsedad.

Obras citadas

García-Martínez, A. (2007). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *Zer*, 301-322.

Izquierdo, J. (Dirección). (2003). Augusto San Miguel ha muerto ayer [Película]. Ecuador.

Izquierdo, J. (Dirección). (2016). Un secreto en la caja [Película].

INMÓVIL

Estudios de cine