

El contenido de esta obra es una contribución del autor al repositorio digital de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por tanto el autor tiene exclusiva responsabilidad sobre el mismo y no necesariamente refleja los puntos de vista de la UASB. Este trabajo se almacena bajo una licencia de distribución no exclusiva otorgada por el autor al repositorio, y con licencia [Creative Commons - Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 Ecuador](#)



---


## **Hacer con los ojos**

**Estados del cine documental**

**Christian León, ed.**

**Cristina Burneo Salazar, ed.**

**Noviembre 2015**



Christian León y  
Cristina Burneo Salazar

editores

# HACER CON LOS OJOS

Estados del cine documental

*Corporación Cinememoria*

*Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador*

Christian León y  
Cristina Burneo Salazar  
editores

**HACER CON LOS OJOS. ESTADOS DEL CINE DOCUMENTAL**  
Christian León y Cristina Burneo Salazar, editores

---

Primera edición  
ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: 978-9978-19-622-9  
ISBN Corporación Cinememoria: 978-9942-13-844-6  
Derechos de autor: 047390  
Deposito legal: 005386  
Impreso en Ecuador, noviembre de 2015

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426  
[www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

© Corporación Cinememoria  
Mundo Juvenil, Av. de los Shyris s/n y pasaje Rumipamba • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 333 2722, 333 0994  
[info@festivaledoc.org](mailto:info@festivaledoc.org) • [www.festivaledoc.org](http://www.festivaledoc.org)

CORRECCIÓN DE TEXTOS: María José Gutiérrez y Jefatura de Publicaciones  
de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
DISEÑO EDITORIAL: Catalina Pérez  
IMÁGENES: Corporación Cinememoria  
FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA: *El grill de César* (2014) de Darío Aguirre

La versión original de texto que aparece en este libro fue sometida  
a un proceso de revisión de pares ciegos, conforme a las normas  
de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

# Hacer con los ojos

## Estados del cine documental



Quito, 2015

## Índice

### Prólogo

---

Actos de la mirada. Poéticas y estados  
del cine documental contemporáneo  
*Christian León y Cristina Burneo Salazar* 8

### 1. Documental y otredad

---

Con voz propia o en boca ajena:  
Voces y alteridad en el documental  
*Antonio Weinrichter* 21

El documental, la memoria y las otredades  
*Gustavo Aprea* 37

### 2. Poéticas del documental

---

Tomar un desvío documental  
*Lynne Sachs* 67

No morimos para que tú creas  
*Orwa Nyrabia* 77

Paisaje y tiempo  
*Lois Patiño* 95

### 3. Estados del documental ecuatoriano: temas

---

El documental ecuatoriano en el nuevo siglo  
*Christian León* 107

Identidad, memoria y disputas de sentido  
en el documental contemporáneo ecuatoriano  
*Alejandro Aguirre* 128

El uso de la primera persona en el cine  
documental ecuatoriano  
*Juan Martín Cueva* 142

Fotografía, distancia, cuadro.  
Una forma de hacer con los ojos  
*François Laso* 157

### 4. Estados del documental ecuatoriano: obras

---

*La muerte de Jaime Roldós: La irrupción del archivo*  
*Manolo Sarmiento* 167

*Abuelos: Plantando cara a la muerte*  
*Álvaro Muriel* 173

*Más allá del mall: El documental incómodo*  
*Pablo Fiallos* 187

*Comuna Engabao: El dominio público  
y el cine documental*  
*Libertad Gills* 195

*La importancia de llamarse Satya Bicknell:  
Cercanía, militancia y cine*  
*Armando Salazar* 205



# Prólogo

*Comuna Engabao (2013) de Libertad Gills.*

## Actos de la mirada: Poéticas y estados del cine documental contemporáneo

Christian León y Cristina Burneo Salazar

El 26 y 27 de mayo de 2014 se realizó el II Coloquio Internacional de Cine Documental organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y el Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC). Esta segunda edición tuvo como tema central el estado del documentalismo ecuatoriano en los últimos 15 años. Durante este período el cine documental realizado en Ecuador tuvo un despunte cualitativo y cuantitativo cuya historia ha sido poco analizada. Con la finalidad de estimular la investigación y análisis crítico sobre nuestra producción cinematográfica, el coloquio invitó a personas que realizan investigación independiente, a la comunidad académica y a documentalistas a pensar temáticas, tendencias y problemáticas del documental ecuatoriano, y a realizar análisis a profundidad de ciertos filmes emblemáticos. Junto a esta convocatoria, el coloquio mantuvo su preocupación por los debates contemporáneos sobre el documentalismo a nivel global.

Los textos que componen este libro recogen las memorias del evento y buscan dejar sentados algunos elementos para la discusión de los estados del cine documental tanto a nivel nacional como internacional. El quehacer del cine, discutido en los textos que siguen como oficio, compromiso político, experimento formal, ensayo, pregunta es, siempre, la expresión

de una mirada de largo aliento que se posa sobre una zona de la realidad, un quehacer con los ojos, de ahí el título del volumen, que proviene de uno de los ensayos aquí presentes.

El libro está organizado en cuatro secciones: las dos primeras se relacionan con debates y discusiones sobre documentalismo internacional y las dos últimas tienen como objeto hacer un balance del cine documental ecuatoriano. La primera sección aborda las formas en que el cine documental ha construido al otro, al diferente, al *alter*, a lo largo de la historia. La segunda sección presenta reflexiones realizadas por tres cineastas, notables invitados del EDOC, sobre su propia práctica. La tercera sección despliega un conjunto de temáticas relacionadas con el campo del documentalismo nacional, mientras que la cuarta sección ofrece un análisis de cinco películas ecuatorianas.

La primera sección, denominada “Documental y otredad”, está integrada por dos textos: “Con voz propia o en boca ajena. Voces y alteridad en el documental” de Antonio Weinrichter y “El documental, la memoria y las otredades” de Gustavo Aprea. Weinrichter ofrece una revisión histórica y una argumentación conceptual para comprender los estigmas de otredad construidos desde perspectivas culturales, nacionalistas o raciales. Para el autor, las construcciones de otredad están asociadas a la objetualización del sujeto y la usurpación de su voz e imagen que va a surgir con el documental expositivo y continuar por el cine observacional. La crítica de estas férreas construcciones sobre el otro llegará con el posicionamiento de un cine subjetivo de carácter performativo, en diálogo con movimientos y teorías multiculturales, feministas y *queer*. Por su parte, Aprea parte de una diferenciación sobre el documental expositivo y el documental militante; el primero asociado a la construcción de un “otro”, el segundo relacionado a la emergencia de un “nosotros” desde donde se construye la narración. Partiendo de esta diferenciación es

posible distinguir dos formas de reconstrucción del pasado y trabajo con la memoria. Por un lado, esta una forma de trabajo con el archivo histórico vinculada al filme de compilación y el *found footage*; del otro lado se encuentra el documental de memoria que se apoya en el testimonio. En este último tipo de discursos documental está en juego el propio proceso de recordación y las políticas desde donde se construyen el pasado y la identidad.

Bajo el título “Poéticas del documental”, la segunda sección ofrece un conjunto de reflexiones realizadas a partir de la práctica de la producción y realización documental. En algunos casos recogen reflexiones escritas por los propios cineastas y, en otros, se trata de una síntesis de clases magistrales que se impartieron durante el coloquio. Esta sección se halla integrada por tres textos: “Tomar un desvío documental” de Lynne Sachs, “No morimos para que tú creas” de Orwa Nyrabia, y “Paisaje y tiempo” de Lois Patiño.

Lynne Sachs, artista neoyorquina que ha trabajado con instalación, performance, diseño de sonido, participó en el coloquio con una reflexión desde su obra y las posibilidades del cine experimental. “Mi relación con el cine siempre me ha permitido ir a caballo entre las tradiciones del documental y del cine experimental. ¿Me siento cómoda alejándome de una tradición realista, objetiva, del cine de no ficción? ¿Cuál es la tensión central entre la realidad y la invención en mi trabajo? ¿En qué medida quiero llevar a mis espectadores a un viaje creativo? ¿De qué manera mi audiencia se compromete conmigo en mi experimento?” Una de las reflexiones de Sachs apunta al carácter performativo que adquiere el comportamiento de una persona frente a una cámara, aunque se trate de sí misma. ¿Qué sucede si se acoge dicho carácter como parte de lo real en lugar de administrarlo o de controlarlo? La ficción se convierte en una potencia para lo real, no en su opuesto.

Orwa Nyrabia, productor, escritor y realizador sirio es, además, cofundador del festival internacional de documental DOX BOX, realizado por última vez en 2012 y cancelado en el contexto del estallido del que llamamos “conflicto sirio”, la revolución del pueblo sirio reprimida iniciada en 2011 y brutalmente reprimida por el gobierno de Bashar al-Asad. La clase magistral de Nyrabia durante el coloquio fue una reflexión sobre el cine y su posibilidad y tarea de construcción de ciudadanía frente a la opresión. Durante DOX BOX y frente a la censura, relata Nyrabia, “creamos una teoría que la llamamos ‘realidades paralelas’. Mostrábamos películas de Chile, Polonia, República Checa o Birmania que hablaban de dictaduras similares. Sabíamos que cuando el público saliera de la sala no hablaría de Chile, Polonia o de la República Checa”. Esta “suplantación” de realidades para hablar de la opresión por medio del cine expone el poder del discurso cinematográfico para conducirnos a una epifanía de lo real que no se da necesariamente por vía de lo literal. Siria, Birmania, Polonia: perpendiculares de un mismo plano. La pregunta por la justicia frente a lo poco que podemos conocer de una realidad ajena atraviesa el quehacer de Nyrabia, quien en EDOC 2014 presentó *Return to Homs*, filme de Talal Derki del cual fue productor, y con ello introdujo para nosotros otra manera de pensar Siria.

Lois Patiño, realizador español, trajo a la discusión el concepto de paisaje. Con padres pintores y cercano al cine experimental y la instalación, Patiño habla del paisaje inscrito dentro del cine de lo real en un cruce entre dos acciones: el distanciarse y el detenerse, casi como si hablara de contemplación. Mirar el paisaje es un mirar una imagen a distancia, un recorte de lo real en nuestro campo de visión que aparece frente a nosotros cuando no estamos en movimiento. Patiño acude a ciertas nociones generales de Bergson o de Georges Didi-Huberman para explicar la noción de duración y de

imagen en su trabajo. De este último, cita: "Frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo ella nos mira, cómo nos piensa, cómo ella nos toca a la vez. De esta capacidad de alteridad de la imagen, es la imagen la que nos mira a nosotros; esto nos hace ser más conscientes de nuestro lugar como espectadores".

La tercera sección, denominada "Estados de documental ecuatoriano: temas", trae al debate contextos, tendencias, estilos de hacer, formas de trabajo con la memoria y la subjetividad que han caracterizado al documental contemporáneo realizado en Ecuador. Esta sección está compuesta por cuatro textos: "El documental ecuatoriano en el nuevo siglo" de Christian León, "La disputa por la memoria en el documental ecuatoriano reciente" de Alejandro Aguirre, "El documental en primera persona en la última década" de Juan Martín Cueva y "Fotografía, distancia, cuadro" de François Laso.

Christian León hace un repaso del devenir del documental ecuatoriano contemporáneo como un ámbito de particular consolidación, incluso en contraposición al cine de ficción ecuatoriano. El desarrollo de la producción de documental incide además, precisa este análisis, en el ámbito de lo social, he ahí una de sus fortalezas. Para ello, es inevitable mencionar, por ejemplo, *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo, trabajo que removió, historizó y creó un caso paradigmático del horror y la impunidad en este país: la desaparición de los hermanos Santiago y Andrés Restrepo en el gobierno de León Febres Cordero. Programas de pregrado y posgrado en cine documental, las sucesivas crisis políticas y económicas del país, han hecho de este registro un lenguaje privilegiado para la reflexión y la creación, propone León.

Alejandro Aguirre parte de la constatación de que el cine documental, a diferencia de la ficción, se enfrenta a una realidad externa infinita frente a la cual existe un conocimiento limitado. Este dilema ha sido resuelto por algunos cineastas

ecuatorianos a través de una apelación testimonial, en la cual las verdades son limitadas y la memoria está en disputa. Apoyado en la distinción que hace Bryce Echenique entre recuerdo y nostalgia, Aguirre ensaya una serie de sugerentes respuestas para explicar la revisión constante del pasado histórico tan frecuente en el documental ecuatoriano reciente. "Nostalgias de otros presentes perdidos" dirá el autor, "mientras el recuerdo es lo que fue; la nostalgia es lo que no somos, lo que no hemos sido, lo que no hemos podido llegar a ser, lo que pudimos ser y no fuimos".

Por su parte, Juan Martín Cueva analiza una serie de estrategias y figuras presentes en lo que él llama "el documentalismo en primera persona", que constituye una clara tendencia del cine contemporáneo ecuatoriano. El autor analiza las implicaciones éticas y estéticas de la asunción de la primera persona que se produce cuando los documentalistas construyen historias filtradas por su subjetividad y el cineasta se convierte parte de la obra. Basándose en la idea de Jean Louis Comolli que dice que "el cuerpo filmado del cineasta" genera un efecto de verdad, Cueva analiza las formas en que los cineastas ecuatorianos optan por memorias personales, historias íntimas, el trabajo autobiográfico. Al hacerlo, se instalan en un mundo de "verdades parciales, tentativas y provisionales" caracterizadas por "lo ambiguo, lo incompleto y lo inconcluso".

François "Cocó" Laso dirige su reflexión al carácter menos intelectual y más artesanal del cine. En su ensayo, que da título a este libro, escribe: "Cuando vuelvo a ver lo que vi, cuando miro el mundo editado en un documental, lo pienso, sin duda, como una forma de hacer con los ojos, con las manos y con el cuerpo; lo miro como el resultado de un proceso artesanal". En una convergencia muy sugerente entre técnica y sensibilidad, Laso habla del hacer con el cuerpo, que es un hacer con lo que él llama una "ortopedia", que es la máquina, y que es un quehacer político: situar el cuerpo extendido -fotógrafo



y máquina– en el espacio a fin de arriesgar un encuadre del mundo. Dicho riesgo es literal. La elección de un lente y la situación del cuerpo llevan, por ejemplo, a aspirar heroína en una circunstancia determinada mientras se grababa. Trabajar así pone en evidencia esta política del cuerpo de la que habla el autor para decir que hacemos con un cuerpo que, además, es todo menos cerrado o invulnerable.

La cuarta y última sección está dedicada al análisis de filmes documentales relevantes que han abierto campos de discusión. Las películas analizadas fueron elegidas por sus autores en virtud de problemas o temas que plantean. Por supuesto, no están todos los filmes que merecen ser analizados, sin embargo, creemos que el análisis de los cinco filmes de la sección constituye una manera consistente de valoración de los alcances de nuestro cine. Integran esta sección los siguientes textos: “*La muerte de Jaime Roldós: la irrupción del archivo*” de Manolo Sarmiento, “*Abuelos: plantando cara a la muerte*” de Álvaro Muriel, “*Más allá del mall: el documental incómodo*” de Pablo Fiallos, “*Comuna Engabao: documental y espacio público*” de Libertad Gills y “*La importancia de llamarse Satya Bicknell: cercanía, militancia y cine*” de Armando Salazar.

Manolo Sarmiento reflexiona desde la memoria y *La muerte de Jaime Roldós* (2013), codirigido con Lisandra Rivera, para dejar sentado que la relación entre la memoria y el pasado involucra indefectiblemente al presente en la medida en que esta se reconfigura y se reactualiza en la revisión y en la pregunta por verdades que aparecen como incuestionables. He ahí la diferencia entre el pasado como archivo cerrado y como fuente abierta: “Una película de memoria no es una película de archivos porque la memoria es la imagen del pasado convertida en palabra presente, en acto presente”. En ese sentido y en el caso de *La muerte de Jaime Roldós*, el cine busca una respuesta que la historia ha dejado suspendida y elabora con ello una versión de la realidad.

Álvaro Muriel interpreta *Abuelos* (2010), de Carla Valencia, como una forma del documental político que trabaja aspectos de la vida pública desde lo personal, lo familiar y lo social. Según el autor, *Abuelos* surge en un contexto caracterizado por sentimiento de desencanto de la política y un búsqueda creativa desde la esfera personal. En el documental, articula un conjunto de temas alrededor la búsqueda personal que hace la directora sobre la identidad de sus abuelos. En el filme, dice Muriel, “las dimensiones de lo privado y lo público, lo familiar y lo social, el compromiso militante y el afectivo, se imbrican y dialogan”. De ahí que el autor concluya que la recuperación de la memoria que realiza la película termina siendo una acción política.

Pablo Fiallos, por su parte, realiza una lectura de *Más allá del mall* (2010) realizada por Miguel Alvear. Para el autor, Alvear ha logrado cuestionar los arquetipos costumbristas y mitos identitarios sobre los que se asienta la cultura ecuatoriana, por esta razón su trabajo busca la refracción más que el reflejo. “Las imágenes del cine de Alvear recorren un largo caleidoscopio antes de cumplir con la acción del reflejo y en ese caleidoscopio, lúdico e incluso bizarro están las claves de su originalidad”. Según Fiallos, *Más allá del mall* realiza una operación crítica sobre los mitos del cine nacional; a través de las prácticas del video popular, la película nos lleva a preguntarnos sobre el sentido que tiene el cine en una realidad como la ecuatoriana.

Libertad Gills parte del concepto de Hannah Arendt de “dominio público” para reflexionar sobre el encuentro, la interlocución y el pasado-presente-futuro de una comunidad determinada que converge en torno a una causa o a una experiencia común. En *Comuna Engabao*, aparecen, por ejemplo, comuneros de la zona discutiendo y rememorando su lucha por la tierra contra el político y empresario Álvaro Noboa, según narra el trabajo. Al ver el documental juntos, los miem-

bros de esa comunidad y la directora, este nosotros, provoca lo que Arendt llamó “el lugar de la aparición”, el espacio público donde tiene lugar el acontecimiento. “Es a través de las reacciones *posteriores* a la filmación que se visibiliza cómo la comunidad se ubica frente a estos conflictos y logros en el presente, mirando hacia el pasado, y con una perspectiva de futuro, como una suerte de ángel de la historia de Walter Benjamin”, escribe Gills.

Armando Salazar desarrolla en una serie de notas el proceso de escritura, filmación y montaje de *La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothon* (2013) de Juliana Khalifé, las cuales narran el encuentro de la directora con la historia, la construcción de su mirada, el abordaje del contexto histórico-social y la universalidad artística de la obra. Para el autor, durante el proceso de realización del documental, se fue logrando una conjunción orgánica entre lo político, lo social, lo poético y lo íntimo. Por esta razón caracteriza a la película como un “cine de la militancia desde adentro, desde la alcoba, desde el huerto familiar y desde la cocina”. Es interesante notar que Salazar fue tutor de Khalifé puesto que se trata de un documental universitario que, a lo largo del proceso, rebasa con mucho el requisito académico y se convierte en una destacada ópera prima.

Este quehacer, cuyo recorrido hemos descrito brevemente por medio de estos ensayos, nos ofrece un itinerario diverso para seguir pensando el cine documental desde la vecindad entre el Festival EDOC y la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. El hacer con los ojos y el mirar han provocado el inicio de un proceso de reflexión que, esperamos, no cese por largo tiempo.

# 1 Documental y otredad

*Los rubios* (2003) de Albertina Carri .



*Nanuk, el esquimal* (1922) de Robert Flaherty.

## Con voz propia o en boca ajena: Voces y alteridad en el documental

Antonio Weinrichter

El cine es un medio de masas y tiene una vocación de consenso, surgida de su intención de llegar siempre al máximo público posible. Esto, sin embargo, no le ha impedido proyectar la ideología de la clase dominante o de la corriente principal –*mainstream*– y reflejar sus prejuicios respecto a los que se consideran diferentes; es decir, respecto al que es “Otro”, no el “Mismo” que nosotros. –La noción de no denigrar a las minorías y colectivos o incluso a las profesiones y oficios que puedan sentirse ofendidos; la aplicación de lo que ahora se denomina como la mentalidad de lo *políticamente correcto*, es relativamente reciente–. Esa ideología excluyente se puede expresar incluso respecto a los que comparten el mismo espacio patrio. Escritores como Arthur Goldwag en *The New Hate* demuestran, acudiendo a las fuentes pertinentes, que los grupos que propugnan el odio en Estados Unidos parten siempre de un razonamiento tan raquítico como efectivo para ciertas mentes perezosas, a saber, que algunos de nosotros somos realmente *nosotros* –blancos, cristianos, etc.–, mientras que otros son esencialmente *otros*, extranjeros, parásitos, intrusos que diluyen o distorsionan la –nuestra– cultura.<sup>1</sup>

1. Arthur Goldwag, *The New Hate: A History of Fear and Loathing on the Populist Right*, Nueva York, Random House, 2012.

Tal forma de “pensamiento” es propia de los nacionalismos, cuanto más extremos, más proclives a esta fabricación del Otro, a partir sobre todo de la Gran Guerra, cuyo centenario se conmemora en 2014. Fue entonces, cuando académicos e intelectuales abonaron una pasión excluyente por la patria, elaborando mitos como el de “la identificación del otro como un enemigo al que es preciso humillar y destruir al tiempo que se afirma la propia diferencia”.<sup>2</sup> Pero fue la Segunda Guerra Mundial la que proporcionó los mejores, es decir, los más deleznable ejemplos de esta fabricación delirante. Famosa, más que vista, es la película *Der ewige Jude* (1940) –*El eterno judío*–, de Fritz Hippler, que glosa todos los prejuicios sobre los judíos en una trama histórica. Peor, mucho peor aun, es el material rodado por *cameramen* alemanes en el gueto de Varsovia y que luego se ofrecía al espectador alemán para prepararle de cara al exterminio de la solución final –estos que veis aquí son como animales y por tanto merecen morir, etc.–. Fragmentos de esas obras de propaganda han aparecido luego en películas de compilación que examinan la ideología nazi a la luz de las representaciones que los mismos nazis habían pergeñado, como *Den blodiga tiden* (Erwin Leiser, 1960) más conocida, quizá, por el título de *Mein kampf, La chagrin et la pitié* (Marcel Ophuls, 1969) y más recientemente *L’oeil de Vichy* (Claude Chabrol, 1993) que compila los noticiarios que se ofrecían a la audiencia cautiva de la Francia del régimen de Vichy.

Un lugar clásico para examinar la construcción de un “Otro” es todo texto que represente culturas y razas distintas, siempre desde una perspectiva dominante que no las vea como iguales a *nosotros*. Considérese a este respecto la representación de los indios en el cine clásico. La misma polisemia de ese término, “indios”, ya es todo un ejemplo de una mentalidad colonialista largo tiempo dominante. Piénsese en el subgéne-

ro indio de la cinematografía británica, residuo del imperio que fue. En mayor o menor grado, con mayor o menor simpatía o paternalismo, este subgénero define un mundo definido en términos negativos. Los indios no son lo mismo que los europeos, y la cultura británica define siempre un punto de vista –asimétrico, subjetivo– a partir del cual el continente indio se ve objetualizado, convertido en un objeto –nunca en sujeto– que puede contemplarse incluso con fascinación, pero siempre bajo el *manto de raso* de lo exótico. Las bellísimas *Black Narcissus* (1947) y *The River* (1951) pueden considerarse sendas excepciones, parciales y de autor –Michael Powell y Jean Renoir, nada menos– a esta regla, pero basta ver *Charulata* (1964), del maestro Satyajit Ray, entre otros muchos múltiples ejemplos, para ver hasta qué punto es difícil para los otros títulos mencionados incurrir en leso orientalismo.

Algo muy similar puede decirse del modo en el que el western norteamericano ha tratado a *sus* indios; hasta el punto de que cuando a partir de los años 50 y 60, sobre todo, se comienzan a realizar películas que reflejan una cierta mala conciencia nacional y tratan al pueblo indio como víctima o incluso como un avatar del buen salvaje. Se habla entonces de un western *revisiónista*, es decir, de una corriente que revisa las raíces y convenciones esencialmente racistas del género. En el caso español, las Indias, es decir, los países latinoamericanos y sus originales habitantes indígenas, han sido llamativamente poco tratados por un cine que adolecía de un imaginario al respecto, careciendo tanto de mala conciencia como de relatos míticos al estilo de Pocahontas –la india enamorada de un militar inglés–, que hace poco revisara brillantemente un Terrence Malick. Una película como *Aguirre* (1972), significativamente, tuvo que hacerla un director alemán, mientras que su equivalente español, *El Dorado* (1988) de Saura no hizo mucho precisamente por crear o enriquecer un imaginario pertinente.

2. Santos Juliá, “Intelectuales y pasiones políticas”, en *El País*, Madrid, 15 de junio de 2014, p. 5.

Como hemos visto en este rápido repaso, la imagen del Otro atraviesa el cine clásico y el de autor. Pero el revisionismo que trajo consigo el cine de la modernidad –y algunas películas crepusculares de maestros clásicos, siendo John Ford el ejemplo más claro– parece a veces una conquista perdida, cuando se considera la recuperación posmoderna de ciertos géneros. Piénsese en las aventuras de Indiana Jones en Egipto y el subcontinente indio, o las de su virtual *spin-off*, el arqueólogo de *La momia* de nuevo en Egipto. Puestos a hacer un pastiche del cine de aventuras clásico, ¿acaso debían reimportar sus más gastados clichés a la hora de representar a los *nativos*, según la manida polaridad de insondable villano o sumiso cómplice del héroe blanco?

Todo eso, se dirá, no obstante, que es problema de la ficción, del cine-industria o cine-espectáculo y sus servidumbres ideológicas. El cine documental es otra cosa. El documental no nació para hablar por el poder, sino, muy al contrario, para desafiar su discurso hegemónico; para explorar los márgenes y la periferia, para acercarse al Otro. Desde un principio, el documental habla del Otro. Antes incluso de ser bautizado por John Grierson, a cuenta de una película antropológica como *Moana* (1926), ya existía un cine etnográfico. Desde 1910, “directores independientes y cineastas a sueldo del Departamento de Interior norteamericano rodaron gran cantidad de metraje documental de los nativos americanos”.<sup>3</sup> Y fue la primera película de Robert Flaherty, *Nanook el esquimal*, la que estableció masivamente en 1922 la noción de un cine de lo real más allá de noticieros y *actualités*. Al acercarse la figura de un Inuit al espectador occidental, no podría ser más definitoria.

Nos ocuparemos enseguida del desarrollo del cine documental en relación con la alteridad, cuya representación for-

ma parte, diríamos, de la ontología misma del proyecto documental, pero antes, conviene quizá hacer un rápido estado de la cuestión, para ver cómo son muchos los que dicen que representar la alteridad es imposible.

El problema es anterior al cine, es una cuestión de construcción mental, como el orientalismo que tan bien analizó Edward Said en su estudio clásico. Empecemos con esta sucinta exposición que hace Bill Nichols:

El Otro no existe en lo real. Se trata de una construcción imaginaria, un desplazamiento freudiano inscrito sobre un ser o grupo real. El Otro es pura representación y, en este contexto, es la representación del no blanco, no varón, no heterosexual, no occidental, no capitalista; como todo lo que nosotros, que somos todo lo que el Otro no puede ser, necesitamos. El Otro también es una representación del poder, de ese deseo desnudo de poder que tanto puede costarle admitir en su búsqueda de legitimidad y aprobación.<sup>4</sup>

Vemos aquí, claramente expuesta, la definición en términos negativos a la que hemos aludido anteriormente: el Otro se define –lo definimos– por lo que *no* es. En la introducción a una útil antología sobre la alteridad, su coordinador se refiere al problema de que el *otro* parece solo definirse con relación al *mismo*, respecto del orden dominante social-simbólico. Al respecto, evoca la vieja protesta de Simone de Beauvoir sobre la mujer como “segundo sexo”, es decir, como “un *objeto* que solo se concibe en un contexto en donde el hombre es el sujeto principal”.<sup>5</sup> Y a continuación reformula la gran paradoja de la alteridad:

3. Richard Barsam, *Non Fiction Film: A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1973, p. 45.

4. Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 356.

5. Brent Plate, “Introduction: Images and Imaginings”, en S. Brent Plate y David Jasper, edit., *Imag(in)ing Otherness. Filmic Visions of Living Together*, Atlanta, The American Academy of Religion, 1999, p. 4.

El Otro, por definición, no puede ser definido. Si el Otro puede analizarse y por tanto ser incluido en el orden simbólico, cesa de ser Otro. El mero hecho de representar al Otro haría de él un objeto reconocible puesto más en circulación en el orden simbólico. Objetualizar al Otro es no ver al Otro. Todo “discurso de alteridad” debe ser cuestionado, porque la alteridad en más estricto sentido no puede discutirse. El Otro, entonces, es (lo) imposible.<sup>6</sup>

En similares términos se expresa este otro fragmento, que añade al diagnóstico negativo el “agravante” de solipsismo:

Sentimos afectos por la imagen de otro mundo –un pobre niño latinoamericano de los 50, por ejemplo– e intentamos comprenderlo. Pero la emotividad la sentimos hacia la imagen del niño que corresponde a nuestro mundo: “[...] si reflexionamos sobre el hecho, nos damos cuenta de que sentimos el afecto desde nuestro mundo y una vez que la imagen ha penetrado en nuestro mundo [...] El propio afecto que sentimos es una comunicación unilateral, de nosotros hacia nosotros, que no comprendería el sujeto del otro mundo que parece mirarnos, pero en realidad no nos ve [...] En realidad, esa mirada de la pantalla hacia nosotros es nuestra propia mirada dirigida elípticamente a nosotros mismos.”<sup>7</sup>

En fin, por concluir con un ejemplo de distinto signo: esa dificultad de poder entender realmente al Otro –tampoco entendemos muchas veces al vecino–, que algunos consideran una empresa condenada al fracaso, otros la ven como algo excitante, quizás como la “posibilidad radical de una etnografía experimental”, que sentara sus bases precisamente en esa dificultad, en esa resistencia que hace del Otro, por definición, algo opaco y refractario:

La extrañeza del Otro en la representación es el conocimiento de su incognoscibilidad, el conocimiento de que ver no es, después de todo, conocer. Desde esta incognoscibilidad se desprende una resistencia en y de la representación.<sup>8</sup>

Podrían citarse otros ejemplos que siguen una línea de pensamiento similar. La contundencia de este tipo de afirmaciones recuerda la de esas formulaciones, tan del gusto de algunos, en el sentido de que “el documental es imposible”, “todo documental es ficción”, etc. Pero parece que el documental sí existe, otra cosa es que sea difícil definirlo. Parece que el documental puede, además, hablar y dejar hablar al Otro, aunque esta sea una empresa plagada de peligros y riesgos, un verdadero campo de minas aun en esta era de autoproclamado poscolonialismo. ¿Y qué dicen, mientras tanto, los propios documentalistas? Es bien sabido que rara vez coinciden, desde la praxis, con semejantes maximalismos teóricos. Lo que han estado intentando largamente, sin preocuparse en demasía por este tipo de paradojas, es trabajar por inscribir la alteridad sobre la pantalla. Como ya hemos dicho, esto es algo que forma parte del mismo proyecto documental.

Volviendo a Flaherty, en sentido estricto, su ejemplo está cerca de ser perjudicial para demostrar la vocación de alteridad del documental. Es cierto que el *padre del documental* y ejemplo arquetípico de la figura mítica del documentalista viajero –como luego Joris Ivens o Chris Marker– empezó buscando Otros incluso con afán: Inuits del Polo, nativos de Moana, pescadores de Arán, pobres del profundo Sur yanqui; y es cierto que trabajó en colaboración con ellos, siendo *Nanook* y *Moana* ejemplos de una “colaboración entre cineasta e informante”, que se considera indispensable, pero que, aun hoy, no siempre es buscada por el cineasta. Sin embargo,

6. *Ibid.*, p. 5.

7. Josep M. Català, *Estética del ensayo*, Valencia, Universitat de València, 2014, p. 264.

8. Catherine Russell, “Otra mirada”, en *Archivos*, No. 57-58, 2007-2008, p. 152.

Flaherty tendía a convertir a sus sujetos en un Otro a su medida, haciendo que encajaran en su imagen romántica del buen salvaje o en su personal estética de la supervivencia o de la comunión con la naturaleza: exageraba, en una palabra, su alteridad. Al falsear algunas de sus condiciones de vida reales para subrayar dicha estética extrema, Flaherty no solo comprometía la veracidad del proyecto documental,<sup>9</sup> sino que, desde el ángulo que nos interesa aquí, suplantaba el punto de vista de sus sujetos, haciendo de ellos menos agentes que objetos de contemplación –incluso de exotismo–. Sin despreciar en ningún momento la sinceridad de intenciones de estos pioneros, parece evidente que la exhibición de otras razas y otras culturas entraba de lleno en el paradigma de lo que Tom Gunning ha llamado certeramente *cinema of attractions*.

El problema de la “recuperación” del Otro depende de un problema anterior, el de la conversión del objeto en sujeto, que perseguirá largamente a la práctica documental. Desde un principio, el documental no canceló al Otro –cómo iba a hacerlo si era su material de trabajo *congénito*–, lo que hizo usurpar su voz. Durante largo tiempo, el documental habló por el sujeto, habló en nombre del sujeto y habló con la llamada *voice of God*, esa voz llena de autoridad y plenitud epistémica –que lo sabe todo sobre el mundo representado–; propia de lo que Bill Nichols llamó modo expositivo y que caracteriza a las cuatro primeras décadas de la práctica documental. Hay excepciones a esta regla, pero son tanto más llamativas por su escasez. Todas las historias del documental mencionan *Housing Problems* (1935), obra representativa de la escuela británica, que alberga una anomalía: tras escuchar diversas encarnaciones de la voz de Dios –políticos y exper-

tos que nos aleccionan sobre el problema de la vivienda en Londres–, oímos y vemos de pronto a vecinos de esas casas problemáticas que nos hablan en primera persona de las incomodidades que sufren a diario en su lugar de residencia. Una década después, todavía sigue pareciendo una novedad el caso de *Farrebique* (1946), en donde Georges Rouquier documenta una cultura campesina de la Francia profunda, una cultura del tipo de personas que no solían salir en una pantalla y, por tanto, verdaderos Otros para la cultura oficial. La novedad, lo llamativo, es que Rouquier no habla por ellos, sino que los deja hablar ante la cámara, siendo su dialecto occitano no solo un marcador de autenticidad, sino quizá, sobre todo, el primer signo de alteridad que debió percibir el espectador de posguerra.

Que la película de Rouquier utilice sonido directo, tres lustros antes del surgimiento del *cinéma vérité*, no solo no parece una casualidad, sino que es la condición necesaria para este surgimiento del actor social y su conversión en sujeto. Antes del sonido sincronizado, en efecto, el protagonista de un documental era un *emblema* de una cierta condición humana, de un oficio o un predicamento, de un momento histórico o de una clase social, pero carecía de autonomía como individuo concreto. No era un “símbolo”, pero tampoco llegaba a ser un verdadero personaje; por eso utilizamos el término de emblema. Esa condición no desaparece con el sonido directo; se siguen haciendo películas que utilizan a un actor social de un modo *emblemático*, pero ahora alcanza ese valor de emblema a partir de su personal e intransferible peculiaridad individual. Así, los campesinos de *Farrebique*, a los que oímos hablar con su voz, su acento, su dialecto, son, en primer lugar, individuos concretos antes de representar, además –pero esto ya no es forzosamente necesario– una cultura dejada de la mano de Dios, una cultura en vías de desaparecer, etcétera.

9. Esto es una crítica injusta porque solo se puede hacer desde un punto de vista retrospectivo: en aquellas primeras décadas, el documental tenía aun por definir su libro de estilo, su manual de ética, y todo lo que hoy damos por supuesto de esta práctica, especialmente a partir de la instauración del paradigma observacional.



Para el cine documental, el sonido trajo aparejado el comentario del narrador, que explica y objetualiza al sujeto desde una perspectiva exterior al mundo representado –el término *voice of God* resulta especialmente adecuado, al sugerir no solo la *soberbia* epistemológica de ese narrador, sino su carácter externo–. Tres décadas después, el sonido directo trajo la palabra del actor social, que se convierte así en un verdadero sujeto. Esa voz encarnada es más imperfecta y “local”, pero también está mucho más claramente localizada. Lo que se perdía en autoridad epistemológica –el discurso es ahora por fuerza menos universal–, se ganaba en la autenticidad de una experiencia y un testimonio personales e intransferibles. El sonido directo arraiga el documental en lo concreto, en lo cotidiano, frente a la abstracción de los *grandes temas* que caracterizaron anteriormente a la práctica y de los que el actor social, a veces, solo servía de mera ilustración. Podemos plantear esta idea casi como un axioma: con el acceso a la –propia– palabra “nace” el sujeto y deja de representar otra cosa que a sí mismo.

El *cinéma vérité* y su estricto coetáneo en el ámbito anglosajón, el *direct cinema*, alumbraron el sujeto documental, pero no destacaron necesariamente en la representación de la alteridad. Siguiendo el ejemplo pionero de *Crónica de un verano* (1961), que empezaba con una encuesta a pie de calle en donde se preguntaba a los transeúntes algo tan “trivial” –tan poco emblemático– como si eran felices, muchos de estos filmes escogerían sujetos comunes: el documental no tenía por qué seguir siendo el territorio de lo excepcional, lo traumático. O bien al contrario, se reservaba lo excepcional a la selección de sujetos famosos, abundando los *personality films* como, por citar un par de ejemplos notorios, *Don't Look Back* (1967), con Bob Dylan o *Grey Gardens* (1975) –un dueto entre madre e hija venidas a menos que forman una de las parejas más excéntricas de toda la historia del cine, de ficción o no ficción–. El modelo

que se instaura en los años 60 es el de un cine observacional, que pretende no intervenir en absoluto en el mundo que observa. Del paradigma de la voz divina se pasa al de la *mosca en la pared*, expresión surgida del *direct cinema* que señala la invisibilidad y el no intervencionismo del documentalista como un horizonte de perfección para la práctica. ¿Cómo afecta esto al cine etnográfico, que afronta directamente la alteridad de otras razas y culturas? El cineasta David MacDougall criticaba en 1973 este “ascetismo metodológico” de los documentalistas que seguían el modelo observacional, afirmando que “al excluirse a sí mismos del mundo de sus sujetos, también excluían a sus sujetos del mundo del film”.<sup>10</sup> Y añadía:

Lo decepcionante del ideal de filmar “como si la cámara no estuviera allí” no es que la observación en sí misma no sea algo importante, sino que como principio rector es mucho menos interesante que explorar la situación que existe realmente. La cámara *está ahí* y la sujeta un representante de una cultura que se encuentra con el de otra [...] Ningún film etnográfico es un mero registro de otra sociedad; es siempre un registro del encuentro entre un cineasta y dicha sociedad.<sup>11</sup>

Volviendo a *Grey Gardens*, hay que decir que es una obra que en lo que tiene de anticipo de lo que Nichols llama modo performativo, apunta al modelo que va a marcar el establecimiento de la alteridad como un valor esencial del cine documental, a partir de los años 80 en el ámbito norteamericano, sobre todo, pero con repercusiones globales. Se produce, entonces, una explosión de un cine identitario que invierte

10. David MacDougall, “Beyond Observational Cinema”, en *Transcultural Cinema*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 133.

11. *Ibid.*, p. 133-134. Es significativo que veinte años después (en un epílogo añadido a este mismo capítulo), MacDougall matice esta postura que exalta la colaboración entre cineasta y sujeto etnográfico, para acabar abogando menos por lo participativo que por un modelo intertextual, de autoría múltiple, que albergue posiciones encontradas o simplemente no reconciliables.

el paradigma del modo expositivo, dominado por la voz del narrador, e instaura en su lugar, no ya la voz del sujeto común o excepcional, sino las voces de la alteridad. Las categorías identitarias principales, en función de la raza, el género, la clase social y la sexualidad, serán *tema preferente* de este cine performativo que pretende ofrecer, precisamente, un despliegue incluso ostentoso de las formas no dominantes de identidad: ese Otro, como decía arriba Nichols, que es “no blanco, no varón, no heterosexual, no occidental, no capitalista”.

En esta época se hace notar el efecto acumulado de las ideologías feminista, *queer*, multiculturalista, entre otras, en una multitud de películas que parecen una aplicación de dichas teorías. Se privilegian incluso piezas en las que el documentalista se convierte en sujeto, o en el *tema* mismo de su obra, y habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural, o a un colectivo perseguido. Entre otros muchos ejemplos que construyen su discurso a partir de esta forma de *conocimiento encarnado*, están: *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) que recuperaba la sexualidad de un travestido negada por la dictadura franquista; *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) o *Paris is Burning* (Jenny Livingston, 1991), sobre la experiencia de ser negro y gay; *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991) o *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), narran pesquisas iniciadas por hijos de represaliados políticos; *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994) o *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2001) adoptan la forma de pesquisas personales menos acuciantes sobre el pasado y la familia del cineasta; mientras que en *Santiago* (2005) Joao Moreira Salles revisita un material rodado quince años antes, para averiguar que entonces fracasó porque su entrevistado, el viejo mayordomo de la familia, nunca dejó de ser tratado como Otro, como un criado, y no como un sujeto con voz propia.

En este repaso hay que incluir, no solo las películas que movilizan la alteridad dentro del modo performativo, sino un grupo también numeroso de *compilation films* o películas de archivo que exploran la representación o, más a menudo, su ausencia: la represión de las diversas categorías de alteridad en el cine comercial. Estas películas van de lo reportajístico a lo experimental, pasando por lo ensayístico, pero sus artífices tienen en común la actitud historiográfico-reivindicativa de analizar, por más negativa y dolorosa que resulte la empresa, las representaciones que ha vehiculado el cine. Entra en juego la voluntad de recuperar el control de la *propia imagen* de las diversas minorías. El método consiste en visitar críticamente los más dispares materiales que han albergado esas representaciones negativas, para tentar de construir una nueva visión del pasado. El más conocido de estos títulos fue *The Celluloid Closet* (El celuloide oculto, Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995) que examinaba la imagen negada o distorsionada de la homosexualidad en el cine de Hollywood, pero hubo muchos otros, de entre los que cabe destacar los trabajos del neoyorquino Mark Rappaport.

A modo de conclusión, una reflexión final. La alteridad, la interpelación del Otro, es desde hace tiempo uno de los grandes temas explícitos del cine de no ficción, aunque ya hemos sugerido que forma parte del proyecto documental desde su misma concepción. El modelo preferido para movilizar la alteridad, para ponerla en escena, es el modo performativo. El modo “ventrilocual”, según el cual el documentalista habla por el sujeto, ya no resulta aceptable. Por otro lado, algunos estudiosos han lamentado que ese énfasis en lo subjetivo, esa actitud de dar por bueno todo lo que diga y haga el sujeto, y la idea de que solo ese material basta para armar un documental, supone una cierta dejación por parte del documentalista. Este tipo de objeción fue formulada de nuevo por Bill Nichols, en

un importante artículo titulado “The Voice of Documentary”,<sup>12</sup> en donde se lamentaba que muchos cineastas parecían “haber perdido su voz” y que “la voz del texto desaparece tras los personajes que nos hablan”. Lo que Nichols planteaba aquí era la cuestión de la autoría de un filme documental, a través de la metáfora de la voz. Un documentalista ha de establecer y mantener un punto de vista; debe tener claro quién (nos) habla y es él quien debe tener la última palabra. Desde la actual mentalidad poscolonial, esa postura es fácil de criticar, pero tiene la virtud de poner en primer término una noción que demasiados documentales –y no solo los de carácter etnográfico, que deben tener en mente también los diversos protocolos indígenas vigentes en cada caso– descuidan. A saber, es esencial establecer la autoría o, si ese término parece ajeno al proyecto documental, la voz de un documental. Eso no significa menoscabar a un sujeto al que tanto le ha costado ocupar su lugar en el espacio discursivo del cine de no ficción; se trata, en cada caso, de encontrar un equilibrio, un juego de voces, que haga percibir al espectador que la película que está viendo demuestra que se ha producido un encuentro, una conversación.

### Bibliografía

- Barsam, Richard, *Non Fiction Film: A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.
- Català, Josep, *Estética del ensayo*, Valencia, Universitat de València, 2014.
- Goldwag, Arthur, *The New Hate: A History of Fear and Loathing on the Populist Right*, Nueva York, Random House, 2012.
- Juliá, Santos, “Intelectuales y pasiones políticas”, en *El País*, Madrid, 15 de junio de 2014.
- MacDougall, David, *Transcultural Cinema*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998.

- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.
- “The Voice of Documentary”, en *Film Quarterly*, vol. 36, No. 3, p. 17-30, 1983.
- Plate, Brent, “Introduction: Images and Imaginings”, en S. Brent Plate y David Jasper, edit., *Imag(in)ing Otherness. Filmic Visions of Living Together*, Atlanta, The American Academy of Religion, p. 3-16, 1999.
- Russell, Catherine, “Otra mirada”, en *Archivos*, No. 57 - 58, p. 116-152, 2008.

<sup>12</sup> Publicado en *Film Quarterly*, vol. 36, No. 3, 1983, ha sido luego recuperado en diversas antologías.



*Los rubios* (2003) de Albertina Carri.

## El documental, la memoria y las otredades

Gustavo Aprea

Desde el momento en que surge y se difunde el concepto de cine documental se lo relaciona con la construcción de una mirada dirigida hacia la otredad. Al mismo tiempo que la cinematografía se constituye como un espectáculo masivo y una industria, John Grierson rescata la producción de Robert Flaherty que registra aspectos de la vida en culturas diferentes de la que inventó el cinematógrafo.<sup>1</sup> A lo largo de la década de 1920, la clasificación creada por el crítico y cineasta inglés adquiere reconocimiento público y se relaciona con ella un tipo de producción emergente en diversos países. En numerosas ocasiones, los realizadores ligados a las vanguardias estéticas –Walter Ruttmann, Jean Vigo, Dziga Vertov, Joris Ivens– trabajan sobre aspectos de la civilización urbana en la que viven. Para ello, generan “un punto de vista documental”<sup>2</sup> que se define como una perspectiva distanciada con respecto a la cotidianeidad en que se desenvuelven.

Desde sus instancias iniciales, el documentalismo se sostiene sobre un par de rasgos que determinan su modo de registrar e interpretar el mundo: la creación de una lectura distanciada sobre acontecimientos que no puede inventar ni manejar totalmente. Esta premisa, compartida por el conjunto de la producción documental, sostiene una postura en la

1. Eric Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.

2. Jean Vigo, “El punto de vista documental”, en Homero Alsina Thevenet y Romanera I. Ramió, edit., *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 130.

que se prioriza un conocimiento de lo que Bill Nichols denomina "mundo histórico",<sup>3</sup> por sobre la creación de una relación empática frente a construcciones ficcionales.

La distancia construida con respecto a los acontecimientos presentados puede ser de diverso tipo: cultural, geográfica, temporal, política, etc. A su vez, la manipulación del universo profilmico trabajado<sup>4</sup> implica posibilidades de intervenciones muy diversas, que van desde los postulados del *direct cinema*, en los que solo se acepta la operación a través del encuadre y el montaje, hasta la filmación de circunstancias hipotéticas que ilustran postulados teóricos. En este sentido, se puede considerar que el documental se caracteriza por la construcción de una perspectiva que toma distancia con respecto a los aspectos del mundo que representa y, en consecuencia, lo presenta como un "otro".

### Otredades, objetividades y subjetividades

El documental surge en el momento del afianzamiento y como contraparte de la consolidación del cine como un espectáculo masivo, desarrollado por una estructura industrial centrada en la producción de ficciones narrativas. La idea de producir filmes sin actores, escenografías y una escritura dramática previa define la propuesta de sus primeros realizadores y teóricos. De esta manera, reivindican la capacidad de reproducción "objetiva" de la realidad, que le atribuyen al momento de la invención de la cinematografía. En este sentido, plantean recuperar una especificidad que ven diluirse

cuando se utilizan las convenciones narrativas y dramáticas del cine de ficción. Al mismo tiempo que reivindican este potencial del dispositivo cinematográfico, los primeros documentalistas caracterizan y diferencian su actividad como la construcción de una perspectiva subjetiva que permite interpretar el mundo que se representa y legitimar tanto ética como estéticamente la mirada que construyen. A lo largo de casi un siglo de historia, los documentales han articulado de distintas maneras la dualidad entre un trabajo, con una realidad no manipulable –o manipulable lo menos posible– que se relaciona con una postura objetiva, y la lectura subjetiva que realizan y que los diferencia de un simple registro mecánico de los acontecimientos.

Las formas que adopta la tensión entre estas dos miradas contrapuestas y complementarias se mantiene a través de los años, sin que ninguna de ellas pueda desalojar completamente a la otra, aunque en las distintas propuestas estéticas se las relaciona y jerarquiza de manera diferente. En este aspecto, las distancias construidas con respecto a los múltiples aspectos del mundo que se representan construyen diversos tipos de "otros". Al mismo tiempo, se define por contraposición un "nosotros" que se hace cargo implícita o explícitamente de la interpretación creada por cada documental. Así, por ejemplo, en los documentales expositivos clásicos se crea una mirada omnisciente que se manifiesta como una "representación objetiva", coincidente con un sentido común situado histórica y socialmente, que da a conocer un aspecto del mundo que es presentado como una otredad.<sup>5</sup> En cambio, los documentales que adoptan una postura política militante plantean un "nosotros" que sostiene una identidad colectiva que asocia a los realizadores –que muchas veces se presentan como un

3. Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

4. El término profilmico designa: "Lo que se encontró frente a la cámara en el momento del rodaje, ya sea que esto haya sido dispuesto de un modo intencional o no". Jean Pierre Aumont y Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2006, p. 177.

5. Este es el procedimiento común en los documentales didácticos o de difusión como los que realizan los canales temáticos televisivos *Discovery Channel* o *National Geographic*.

colectivo– con el público y definen el lugar de la otredad para un adversario que puede ser presentado de múltiples maneras.<sup>6</sup>

## El dispositivo cinematográfico, las ciencias sociales y la objetividad

La búsqueda de una reproducción de las imágenes en movimiento, que sostuvo la invención del dispositivo cinematográfico, está íntimamente relacionada con el interés de las ciencias sociales, que se consolidan a fines del siglo XIX, por lograr documentos objetivos que permitan estudiar la realidad social de un modo análogo al de las ciencias naturales.<sup>7</sup> En el marco de esta postura epistemológica positivista, resulta coherente que se ponga en discusión el valor documental de los registros cinematográficos. La respuesta a este interrogante varió según las disciplinas. Dentro del ámbito de la Antropología, se adoptó rápidamente el cine como instrumento de registro y análisis.<sup>8</sup> Aunque desde el inicio de su actividad los cineastas se preocuparon por la conservación del material filmado, como registro que da cuenta de acontecimientos importantes de la vida social, los historiadores académicos tardaron medio siglo en reconocerle su valor como documento.

Si bien, desde un momento muy temprano se construye una historia del cine, como intento de legitimación de este

medio como acontecimiento social significativo o hecho artístico,<sup>9</sup> es recién después de la Segunda Guerra Mundial que se considera su importancia como vía para estudiar fenómenos sociales complejos. A partir de la obra de Sigfried Kracauer –relacionada tanto con el campo de la Sociología como con el de la Historia y que analiza la filmografía de la de la República de Weimar para comprender las causas del surgimiento del nazismo–<sup>10</sup> desde la década de 1960, con la ampliación de los objetos de estudio de la historiografía y el acortamiento de los límites de lo historiable, se sistematizan los estudios históricos sobre el cine, considerado como un acontecimiento social más que como una obra de arte.

## Cine, historia y memoria

En una actitud inversa a la asumida por los historiadores, los cineastas, desde el inicio de su actividad, apelan a los episodios históricos como fuente para sus relatos.<sup>11</sup> La ficción cinematográfica, a lo largo de toda su trayectoria, ha abordado de muy diversas maneras múltiples aspectos de la historia de la humanidad. Tal como sostienen Andreas Huyssen<sup>12</sup> y otros estudiosos, el cine y los medios de comunicación ocupan un lugar central en la producción de las imágenes sobre el pasado dentro de las sociedades contemporáneas. Por lo tanto, estas representaciones de acontecimientos históricos

6. El adversario puede ser apenas sugerido como en *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefensthal, 1935), contrastado como en la serie *¿Por qué luchamos?* (Frank Capra, 1942-1945) o denunciado como en *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972-1979).

7. En este sentido se puede resaltar, la coincidencia temporal y entre las primeras descripciones etnográficas sistemáticas de Frank Boas y el desarrollo del fusil cronofotográfico de Etienne Jules Marey en 1888, o la coexistencia de los estudios de Frederick Taylor para una “gestión científica” del trabajo obrero con la creación de los dispositivos de Thomas Alba Edison y los hermanos Lumière que dan origen al cine.

8. Ya en 1898 Alfred Cort Haddon realiza el registro de prácticas y rituales en una investigación en las islas del Estrecho de Torres e inicia una trayectoria de trabajos que se prolongan hasta la actualidad.

9. Émile Kress publica *Histoire du cinématographe* (1912), y Robert Grau, *Theatre of silence* (1914). Ambos reconstruyen la gesta de los pioneros de sus respectivos países como demostración de la incidencia y los cambios producidos por el nuevo medio. Robert Brasillach y Maurice Bardèche escriben *Histoire du cinéma* (1935) y Lewis Jackobs, *The rising of American film* (1939). Estos autores reseñan las obras directores como forma de legitimación estética imitando las historias de la literatura y las bellas artes.

10. Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985. El original es de 1947.

11. Ya en 1895, una cinta de kinetoscopio de Edison se presenta como *La ejecución de María Estuardo*.

12. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2002.

son elementos fundamentales en la construcción de las memorias e identidades sociales. Por ello, historiadores como Marc Ferro<sup>13</sup> y Robert Rosenstone<sup>14</sup> plantean que el interés del análisis de este tipo de obras fílmicas no consiste en refrendar la veracidad histórica de las representaciones construidas por el cine, sino en estudiarlas como formas que tienen las sociedades de representarse a sí mismas y a su pasado.

A partir de estas consideraciones, vale la pena remarcar semejanzas y diferencias entre la historia académica y la memoria para intentar desentrañar su intrincada relación,<sup>15</sup> conformada por los filmes que reconstruyen el pasado. La memoria y la historia coinciden en que ambas son representaciones del pasado que se organizan en forma de narraciones para otorgarle un sentido a las reconstrucciones que realizan. Más allá de estas similitudes, se pueden señalar diferencias fundamentales entre estas dos formas de traducir acontecimientos alejados en el tiempo, a la lógica del momento en que se los recuerda. Mientras la memoria opera trayendo el pasado hacia el presente, la historia toma una distancia crítica de él. La evocación del pasado, según los términos y los conceptos del presente, mantiene una continuidad entre ambas instancias temporales permitiendo el sostenimiento de identidades tanto individuales como colectivas. Por contraposición, la historiografía contemporánea busca deconstruir las raíces de dichas identidades y poner en cuestión las lecturas que revisan el pasado únicamente en función de los presupuestos arraigados en la sociedad contemporánea.<sup>16</sup> Michael Pollak,<sup>17</sup> un estudioso que trabaja sobre los procesos de construcción

de las memorias sociales, señala algunas características de las mismas que resultan fundamentales para comprender los procesos de transformación que sufren las formas de recordar del pasado. En primer lugar, plantea que las memorias sociales son múltiples, muchas veces contradictorias y sufren necesariamente cambios. A su vez, remarca que en el enfrentamiento entre las diferentes evocaciones del pasado, se establecen relaciones de poder: hay memorias que resultan hegemónicas, otras, marginadas o aparecen como emergentes. Para que ciertas versiones del pasado, en el marco de la sociedad, puedan tener repercusión, es necesario que se generen las condiciones de escucha que las convierta en tolerables y creíbles para un grupo significativo de la población. Si se consideran todas estas características, resulta evidente el carácter eminentemente subjetivo que tiene el trabajo de la memoria.

Frente a este panorama conflictivo, Paul Ricoeur<sup>18</sup> establece que entre la memoria y la historia existen necesariamente relaciones de complementariedad. La historia necesita de las manifestaciones de la memoria como fuente para poder interpretar el pasado. A su vez, la memoria incluye dentro de un marco social y colectivo las observaciones críticas de la historia, que permite la deconstrucción de las lecturas subjetivas que encarnan las diferentes evocaciones del pasado. En este sentido, se puede hablar de la relación entre una lectura que se distancia del pasado y sostiene una perspectiva que busca la objetividad, la historia, y una visión que necesariamente debe enfatizar su subjetividad: la memoria. Es decir que se trata de un problema análogo al de la construcción de la mirada documental.

Esta cuestión se hace más visible en los documentales que trabajan en la reconstrucción del pasado. Evidentemente, estos se inscriben dentro de las manifestaciones culturales en

13. Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

14. Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

15. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid-Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

16. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

17. Michael Pollak, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades*, La Plata, Al Margen, 2006.

18. P. Ricoeur, *op. cit.*

donde se hace visible la construcción de la memoria social. El empleo de elementos a los que se les otorga un valor documental –los testimonios y el material de archivo– junto con el carácter explícito de su interpretación de los acontecimientos, también los conecta con el trabajo historiográfico. En consecuencia, un análisis de los documentales que trabajan sobre el pasado permite avanzar en la comprensión de las maneras en que se desarrollan, en nuestra sociedad, las tensiones entre el compromiso de utilizar elementos que permiten una pretensión de objetividad y la necesidad de sostener la subjetividad de la mirada construida sobre el pasado, como forma de legitimar la interpretación que se realiza.

## Los documentales y la reconstrucción del pasado

Más allá de las discusiones generadas dentro del ámbito de la historiografía, en torno al valor de las imágenes audiovisuales como documentos y la validez de las interpretaciones de los acontecimientos históricos en el cine, el campo de la cinematografía de no ficción trabaja activamente, desde hace mucho tiempo, en la reconstrucción del pasado. Se pueden considerar varios criterios para mostrar los modos en que los documentales reconstruyen el pasado.<sup>19</sup> En este caso optamos por presentarlos en función del tipo de distancia que establecen con el pasado que evocan y la perspectiva con que lo abordan.

La primera variante en aparecer es la que termina por denominarse *compilation films* o documentales de montaje. A partir de materiales registrados con anterioridad, se constru-

yen biografías y evocaciones de episodios o períodos históricos. Se considera como instancia fundacional de este género documental la obra de la cineasta soviética Esther Shub.<sup>20</sup> Montajista de la empresa Goskino, en el marco de la conmemoración del décimo aniversario de la Revolución soviética, Shub realiza una serie de filmes sobre la base de materiales de noticieros y películas ficcionales.<sup>21</sup> Con fines de difusión histórica, polémica política y/o propaganda, el documental de montaje se prolonga hasta la actualidad. La resignificación de materiales previamente registrados –ficcionales o no ficcionales– puede cubrir una muy amplia gama de estilos y propósitos: enseñanza y difusión de la historia, polémica política, entretenimiento, etc. En todos los casos, tanto la selección del material y su ordenamiento como la utilización de los componentes extra diegéticos –locuciones, carteles, música– condicionan la lectura sobre los acontecimientos recordados.<sup>22</sup> Algunos de los documentales de este tipo que alcanzan gran difusión tienen la capacidad de crear imágenes canónicas, que establecen emblemas con los que representan diversos momentos históricos.<sup>23</sup> En términos generales, los documentales de montaje privilegian una reconstrucción del pasado

20. José María Caparrós Lera y otros, *100 documentales para explicar la historia*. De Falherty a Michael Moore, Madrid, Alianza, 2010.

21. *La caída de la dinastía Romanov* (1927) narra el período 1912-1917, *El gran camino* (1927) es una crónica de la primera década del Estado soviético. *La Rusia de Nicolás II y León Tolstói* (1928) conmemora el centenario del escritor para repasar el período 1897-1912.

22. Como ejemplo de la variedad pueden señalarse: filmes de difusión con amplia repercusión como *Morir en Madrid* (Federick Rossif, 1961) que relata la Guerra Civil española; deconstrucciones como *Videogramas de una revolución* (Harun Farocki y Andrei Ujica, 1992) analiza la caída de Ceasescu en Rumania mediante el montaje de diversos tipos de registros de la revolución que lo derrocó; series de televisión como *La Primera Guerra Mundial* (Marcus Kiggell y Simon Rockell, 2003), producida para el Channel Four de Gran Bretaña.

23. En Argentina, un ejemplo de esto es el documental de montaje *La república perdida II* (Miguel Pérez, 1986). Allí se recogen y reeditan imágenes de archivo que terminan resultando emblemáticos para la evocación de la dictadura cívico-militar 1976-1983, y son recogidos sin modificación en filmes didácticos, conmemoraciones, nuevos noticieros y documentales: un fragmento de la asunción del ministro de Economía Martínez de Hoz como representación de la política económica neoliberal; una versión de allanamientos y requisas tomadas de la propaganda dictatorial para referirse a la represión o las declaraciones ante la prensa extranjera de una madre de Plaza de Mayo para mostrar a las víctimas.

19. Otra de las formas posibles de clasificación puede ser en función de los usos que plantean para la reconstrucción del pasado: didáctico, de difusión, político, de entretenimiento, como expresión estética, etc. Una más puede ser a partir del tipo de material utilizado: ficcional, de noticieros, de archivos privados y las distintas mezclas posibles de estos.



que interpreta el momento histórico a partir de imágenes que actúan como pruebas documentales y minimizan las marcas del proceso de evocación realizado al interpretar los acontecimientos históricos. De esta manera, se ahonda en la sensación de distancia temporal entre el pasado evocado y el presente del rodaje. Los documentales de montaje delimitan un punto de vista frente a la historia, a partir del borrado de las marcas que dan cuenta del proceso de evocación y la utilización del material de archivo, como constatación de la existencia de los acontecimientos evocados.

Como una derivación de este primer tipo de reconstrucción del pasado, aparecen los *found footage films* o documentales de metraje encontrado.<sup>24</sup> En ellos se apela a una amplia variedad de materiales rodados previamente, se los mezcla y se los interviene de manera crítica. A diferencia de los documentales de montaje, que priorizan el trabajo con archivos institucionales –noticieros, material de propaganda, algunas ficciones presentadas como tales–, los *found footage films* apelan a múltiples fuentes<sup>25</sup> y realizan de manera explícita diversas operatorias de descontextualización de las imágenes visuales y sonoras. Dentro de esta modalidad, el material audiovisual reutilizado disminuye su validez probatoria, al mismo tiempo que se valoriza su iconicidad. En el primer tipo de documentales, la banda sonora tiende a anclar el sentido del material visual de archivo, mientras que en el segundo, la relación con el sonido juega con la polisemia de las imágenes. Las formas de intervención sobre los fragmentos apropiados son múltiples, pero en todas ellas se establece una diferencia con el uso propuesto en el momento del rodaje. La mirada crítica sobre el material puede establecerse mediante diversas formas de

intervención: la presentación del material en el marco de un nuevo contexto;<sup>26</sup> la resignificación de las imágenes a través de su manipulación formal o mediante comentarios críticos;<sup>27</sup> la combinación de fuentes muy disímiles<sup>28</sup> o la operación sobre la propia materialidad de las imágenes<sup>29</sup>. Así, mientras en los *compilation films* los acontecimientos y personajes del pasado aparecen como una otredad observada desde el presente, en los documentales de metraje, el lugar del “otro” queda ocupado por los fragmentos audiovisuales con los que se trabaja. Al mismo tiempo, la perspectiva construida se manifiesta abiertamente como subjetiva y reflexiva en torno a las imágenes.

## Los documentales de memoria

Además de estas formas de trabajo sobre el pasado, centradas en la utilización de material audiovisual registrado previamente, podemos reconocer la existencia de un tipo específico de documentales en los que aparece tematizada la construcción de las memorias sociales. El elemento que diferencia los documentales de memoria de los tipos anteriores es la utilización sistemática de las declaraciones de testigos

24. Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

25. Como noticieros, filmes educativos, institucionales, propagandísticos, pornográficos, amateurs, familiares o etnográficos, material de vigilancia, animaciones y todo tipo de ficción.

26. Un ejemplo clásico es *Tearoom* (William E. Jones, 1962/2002) que presenta escenas de una cámara de vigilancia sin edición. Fueron tomadas por la policía de Mansfield (Ohio) para vigilar prácticas homosexuales en lugares públicos y utilizadas como pruebas condenatorias en juicios contra aquellos que eran filmados. Jones presenta el material “en crudo” como visibilización de una mirada homofóbica.

27. Dentro del primer tipo se pueden citar juegos como *Todo esto y la Segunda Guerra Mundial* (Susan Winslow, 1976) que mezcla música de The Beatles con imágenes del conflicto bélico, y para el segundo tipo, *The Atomic Cafe* (Kevin Rafferty, Jayne Loader y Pierce Rafferty, 1982) que trabaja con la propaganda gubernamental norteamericana del período de la Guerra Fría y critica la postura paranoica de la sociedad del momento.

28. Filmes que recuperan la operatoria del *ready made* de las vanguardias históricas como *A movie* (Bruce Conner, 1958) que recicla fragmentos de material pornográfico, descartes de ficción y tomas de noticieros.

29. Obras ligadas a una postura experimental como los trabajos de Peter Tscherkassky (por ejemplo, *Outter Space* de 1999) en los que se manipula y degrada el soporte material de las imágenes trabajadas.

oculares que han participado directa o indirectamente de los sucesos recordados. Sus testimonios, al mismo tipo que avallan la veracidad de lo mostrado en los filmes, ponen en escena el momento de la recordación. Marc Ferro afirma que “las películas de la memoria, en la que los testimonios de los vivos ayudan a conservar los hechos del pasado, son también voluntaria y decididamente históricos”. Más adelante añade que: “En las películas-memoria, el testimonio es el documento principal, y la forma de interrogar, el secreto de la obra”.<sup>30</sup>

Guy Gauthier<sup>31</sup> señala que a partir de la década de 1960, el cine que trabaja sobre el pasado se interesa no solo por los materiales de archivo como huellas de ese tiempo, sino también por los testimonios en los que los recuerdos de los que participaron todavía están disponibles. El interés de las declaraciones no radica tanto en su veracidad como en el funcionamiento mismo de la memoria, considerada como una manifestación de la vida en la que basan la personalidad y el imaginario de individuos y grupos. En este sentido, Gauthier remarca el papel de este tipo de documentales en la construcción de las memorias sociales, más allá de su interés para el discurso historiográfico:

Su fuerza es al mismo tiempo su debilidad, ya que ella dinamiza la acción en detrimento de la búsqueda imparabla de la verdad. La historia es conocimiento, el documental es memoria: el testimonio raramente es liberado de sus recuerdos, y la mayor parte del tiempo es tentado a revisitarlos.<sup>32</sup>

De esta manera, los documentales de memoria se convierten básicamente en lecturas del pasado que evidencian algunas de las condiciones del momento de la evocación. Estos

trabajan con los testimonios como parte fundamental de la interpretación que realizan, resaltando las conexiones entre el pasado recordado y el presente del rodaje. La utilización de la palabra de los testigos no invalida la presencia de otro tipo de recursos –como materiales de archivo o diversos tipos de ficcionalización–, pero posiciona al conjunto de la evocación en esta relación explícita entre el pasado y el presente. Esto permite ver los filmes como una parte constitutiva de las memorias sociales, en las que aparecen elementos –en distinto grado de visibilidad, según los casos– que dan cuenta de la lógica que organiza las diferentes lecturas de los sucesos evocados. Por lo tanto, el interés de su evocación del pasado se focaliza más en el proceso de construcción de memoria, que en su capacidad para narrar e interpretar el pasado en los términos del discurso histórico.

Los autores que acabamos de citar señalan como dos instancias significativas en el desarrollo de este tipo de film a: *Le Chagrin et la Pitié, Chronique d'une ville française sous l'occupation* (Marcel Ophüls, 1971) y *Shoa* (Claude Lanzmann, 1984). El primer documental trabaja la memoria de los ciudadanos franceses sobre la ocupación alemana, la resistencia y el colaboracionismo de 1940 a 1944, a través de la contraposición de testimonios y su combinación con imágenes de archivo. El extenso trabajo de Lanzmann reconstruye la experiencia de los campos de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial, únicamente a través de las declaraciones de un grupo de sobrevivientes, los habitantes de la zona donde estaban los campos y algunos nazis. Más allá de las diferencias evidentes para la representación de los acontecimientos históricos, ambos filmes logran integrar las entrevistas realizadas a una reconstrucción cinematográfica del pasado. A partir de estos trabajos liminares, aparecen múltiples documentales en los

30. Marc Ferro, *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008, p. 9.

31. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

32. *Ibid.*, p. 215. La traducción es mía.

que, sobre la base de un testimonio<sup>33</sup> o varios, que pueden ser presentados de una manera coral o contrapuestos,<sup>34</sup> se va formalizando un tipo específico de reconstrucción audiovisual del pasado.

Las regularidades observables en los documentales de memoria se pueden relacionar con la constitución de un género específico dentro del campo documental. En este sentido, podemos sintetizar algunas de sus características comunes. Pese a la dimensión argumentativa que tienen las lecturas sobre el pasado, la interpretación de los hechos históricos se articula a través de una narración. Los relatos construidos se organizan alrededor de dos tramas: una que narra el proceso de evocación y otra que reconstruye el momento evocado. El elemento central de los procesos de recordación lo constituyen los testimonios de personajes directamente involucrados en los acontecimientos que reconstruyen. El valor de dichos testimonios excede lo meramente informativo, ya que, a través de ellos, se recogen y remarcan las sensaciones, sentimientos y opiniones de los que vivieron o sufrieron las consecuencias del período histórico recordado. De esta manera, la experiencia personal de los testigos adquiere un valor probatorio que se puede combinar con otro tipo de fuentes. Sobre la base de estos componentes se construye una mirada general que desarrolla una versión de la historia presentada como subjetiva y polémica. En este sentido, la centralidad de las declaraciones de los testigos proyecta su efecto testimo-

nial al conjunto del filme en que son recogidas. La explicación del carácter subjetivo de la mirada construida actúa como forma de legitimación de la lectura de los fenómenos presentados. Dicha subjetividad puede expresar un punto de vista colectivo o individual, que en todos los casos está ligado a la construcción de identidades. En este sentido, la otredad construida se relaciona con la visión que la sociedad va generando sobre su pasado, en diferentes etapas históricas. Por ello, los documentales de memoria pueden volver una y otra vez a traducir su lectura de la historia con diferentes perspectivas, que se van recortando en función de las diversas etapas y los grupos sociales que asumen la recordación.

## Los documentales de memoria en Argentina

Dentro de las cinematografías latinoamericanas, los documentales de memoria adquieren particular relevancia en los procesos de construcción de memorias sociales en torno a los pasados dictatoriales y represivos que caracterizaron nuestra historia.<sup>35</sup> En el caso particular de Argentina, los filmes que evocan episodios del pasado traumático adquieren una particular importancia en las discusiones públicas en torno a la historia reciente, especialmente las que abordan los procesos revolucionarios de la década de 1970 y la última dictadura cívico-militar. Desde esta perspectiva, los documentales de memoria recuerdan un pasado traumático y lo interpretan en función de sus consecuencias sobre el presente. Dentro de este contexto se configuran diversos ciclos de filmes que a

33. Por ejemplo, el de Robert McNamara en *Rumores de guerra* (Errol Morris, 2003) en la que este personaje clave de la política exterior norteamericana reconstruye momentos de su trayectoria política; o el de Otelo de Carvalho en *La noche del golpe de Estado. Lisboa, 1974* (Ginette Lavigne, 2001), donde el protagonista del episodio narra sus experiencias como organizador del movimiento que derrocó al fascismo portugués desde el lugar en que las vivió.

34. Entre los primeros, se puede citar *Camponeses do Araguaia. A guerrilha vista por dentro* (Vandré Fernandes, 2010), donde los campesinos del sur del estado brasileño de Pará, acusados de apoyar a un grupo guerrillero, y los colaboradores del ejército arrepentidos narran la feroz represión militar producida durante la década de 1970. Entre los segundos, vale como ejemplo el documental *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) en el que se contraponen los recuerdos sobre la dictadura pinochevista a través de las palabras de sus defensores y sus víctimas.

35. Por ejemplo, el documental brasileño *Hércules 56* (Silvio Da Rin, 2006), el chileno *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007), el ecuatoriano *Con mi corazón en Yambo* (Fernanda Restrepo, 2011), el mexicano-chicano *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994), el paraguayo *108 / Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010) y el uruguayo *Decile a Mario que no vuelva* (Mario Hendler, 2007).

lo largo de los años van evocando y reinterpretando algunos aspectos de la historia reciente: la militancia revolucionaria, la represión dictatorial, la Guerra de Malvinas, etcétera.

En general, estos documentales plantean una interpretación política sobre los acontecimientos, pero no se inscriben dentro de una línea partidaria específica.<sup>36</sup> La perspectiva polémica adoptada hace que en muchos casos se multipliquen y contrapongan versiones sobre los mismos acontecimientos. Por ello, los realizadores asumen de manera explícita el carácter subjetivo de su lectura de los testimonios y los sucesos. El recuerdo y la interpretación pueden ser asumidos a título individual o en nombre de algún colectivo cumpliendo con un doble objetivo. Por un lado, los documentalistas buscan traducir los acontecimientos del pasado a una sociedad claramente diferenciada del momento que se está recordando. De esta manera, participan activamente en la construcción de la memoria social; por otro lado, los documentalistas establecen diferencias explícitas o implícitas con otras lecturas distantes en el tiempo o contemporáneas. En este sentido, la otredad construida por los documentales de memoria se sostiene sobre el tipo de distancia temporal con el período que se evoca y el modo en que los documentales se ubican frente a otras lecturas previas y contemporáneas.

Para describir cómo los documentales participan de estos procesos de construcción de las memorias sociales múltiples, variadas y, muchas veces, contradictorias, consideramos un conjunto de filmes que desde mediados de la década de 1990 trabajan sobre la militancia revolucionaria de los años 70, la represión por parte de la dictadura y reflexionan sobre las

consecuencias que estos sucesos tienen sobre la sociedad en el momento en que se realiza la evocación. Dentro de este ciclo de rememoraciones en permanente transformación, consideramos tres grandes modalidades de evocación de la militancia revolucionaria y su final trágico: la de la generación militante que a mediados de los 90 recupera presencia en el espacio público; la de los hijos de los revolucionarios desaparecidos que alcanza la mayoría de edad e irrumpe dentro del campo documental a principios de la primera década del siglo XXI; la que conforma una memoria institucionalizada desde mediados de la misma década y que busca asumir una voz que involucra a las generaciones que no vivieron el proceso dictatorial.

### Los documentales de memoria como expresión de una subjetividad colectiva

El período de la dictadura cívico-militar, iniciada en 1976, fue abordado por la cinematografía argentina desde la vuelta a la democracia en 1983. Durante los primeros años predominaron los filmes de ficción donde se privilegiaba el carácter de víctimas de los desaparecidos por sobre el rol de militantes revolucionarios. Al mismo tiempo, se enfatizaba la ignorancia de la sociedad con respecto a las características de la represión estatal.<sup>37</sup> Incluso, los escasos documentales que, con una circulación muy acotada, abordaron la cuestión, se concentraron en las denuncias sobre violaciones a los Derechos Humanos. Durante los primeros diez años de democracia, la palabra de los ex militantes no ocupó un espacio significativo dentro del debate público y no hubo lugar para su versión de la historia.

36. Vale la pena señalar la diferencia de los filmes de memoria contemporáneos en Argentina, con las interpretaciones de la historia que realizaban los documentales militantes de la década de 1970 en la que la lectura del pasado se relacionaban con las posturas de diversos proyectos políticos revolucionarios como el peronismo de izquierda (Cine de Liberación) y el marxismo (Cine de la Base).

37. Un film emblemático es *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984) en la que una ciudadana descubre que su hija adoptiva puede ser hija de una pareja de desaparecidos.

A partir del estreno de los documentales *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) se inicia una discusión en el ámbito audiovisual sobre el sentido de la militancia revolucionaria de la década de 1970 y su relación con la dictadura. Estos son los primeros filmes que establecen conexiones entre la etapa de avance revolucionario, la represión y el momento en que se realiza una evocación crítica sobre el pasado reciente. Ambos pueden inscribirse como instancias importantes en el surgimiento de una nueva etapa en la construcción de la memoria social en la que el tema de la militancia revolucionaria adquiere un nuevo tipo de visibilidad pública. Dentro de este contexto, los testimonios alcanzan un valor que excede la mera información rescatando la visión personal de quienes los brindan. En el marco de la revitalización del accionar de los movimientos defensores de Derechos Humanos, los testigos asumen, reivindican y discuten su carácter de militantes revolucionarios. Ambos filmes separan la experiencia y la memoria de los militantes revolucionarios de la del resto de la sociedad. Ante la aparición de la generación de los hijos de las víctimas de la represión en el ámbito público, los exmilitantes hacen conocer y reflexionan sobre su trayectoria política.

Para sostener su interpretación sobre el pasado, este tipo de documentales se organizan en torno a estructuras narrativas en las que predomina la linealidad cronológica. En este contexto, los testimonios –contradictorios en el caso de *Montoneros* y coincidentes en el de *Cazadores*– sostienen el hilo de una narración en la que la historia aparece mediada principalmente por los recuerdos de quienes participaron en ella. La escenificación del momento de la evocación adquiere diferentes formas, pero establece una distancia irrecuperable entre el presente del documental y el período histórico evocado. En el marco de esta estrategia, los testimonios y el material de archivo se complementan para sostener la veracidad

de la información de los testigos y las interpretaciones de los documentales. La forma de encarar la reconstrucción del pasado reciente desarrolla un tipo de conocimiento polémico que presupone la posibilidad de establecer una interpretación sobre el pasado subjetiva, pero compartible en términos colectivos.

El efecto testimonial construido en ambos filmes manifiesta una actitud dual. Por un lado, se ubica por sobre los posibles espectadores; los dos documentales adoptan una postura pedagógica que brinda y organiza información sobre el pasado para aquellos que no vivieron la experiencia militante, y por otro, en ambos casos se construye una identificación empática con el sufrimiento de los militantes y se muestra una comunidad afectiva entre los grupos de sobrevivientes. Esta dualidad expresa las tensiones que se originan entre una perspectiva política y una emotiva en el marco de la construcción de una memoria que busca tener algún grado de relevancia social. Los aspectos afectivos fortalecen la constitución de las identidades grupales: los sobrevivientes de los campos de exterminio en *Montoneros, una historia* y los exmilitantes en *Cazadores de utopías*. La polémica política establece diferencias con otras miradas sobre el pasado y critica el presente. Dentro de la mirada testimonial construida, la militancia aparece como un momento irrepetible que solo puede conocerse a partir de la evocación de casos individuales, que permiten dar cuenta de una experiencia colectiva que los excede. Desde esta perspectiva, el debate se presenta a través de los testimonios de la generación militante que reconoce el carácter traumático de su memoria, pero busca una proyección del pasado en un futuro que se presenta como incierto. Se construye así un “nosotros” que se diferencia y critica la perspectiva dominante durante la década de 1980. El nuevo tipo de traducción del pasado a los términos de un presente adverso permite ubicar en el lugar de la otredad, tanto al

momento evocado como a las versiones hegemónicas que se construyen sobre el pasado. Sobre esta base se plantea la constitución de identidades colectivas negadas hasta el momento.

### Los documentales de memoria y la expresión de subjetividades individuales

*Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2008) presentan la mirada de la generación de los hijos de los militantes revolucionarios muertos. En los tres casos, la interpretación del pasado está desarrollada a partir de una circunstancia traumática: la desaparición trágica de sus padres.

La interpretación que desarrollan los documentales que expresan la memoria de esta segunda generación se construye sobre estructuras narrativas abiertas, en las que los filmes siguen más el relato de la búsqueda encarada por los realizadores-protagonistas, que la reconstrucción precisa de los acontecimientos que investigan. Para este planteamiento, la presencia activa de los directores frente a la cámara funciona como un criterio de legitimación fundamental. Los filmes narran un proceso de investigación que está destinado de antemano al fracaso. Dentro de estos relatos, las declaraciones de quienes compartieron la militancia paterna resultan insatisfactorias, como en *Papá Iván*, *Encontrando a Víctor* y *M*, o intolerables, como en *Los rubios*. En consecuencia, la biografía familiar queda incompleta y, dentro de ella la militancia política de los 70 aparece como incomprensible. Los documentales de la segunda generación sostienen su efecto testimonial expresando la memoria airada de los realizadores. Según Paula Rodríguez Marino, la memoria airada "consiste

en la tentativa de volver a incluir en la memoria 'los propios males', los acontecimientos sufridos que escapan al terreno de la simbolización".<sup>38</sup> Por ello, la utilización de la imagen cinematográfica que puede exceder el orden de lo simbólico resulta particularmente potente si se quiebra la linealidad y la transparencia narrativa.<sup>39</sup> Los documentales de los hijos de los desaparecidos realizan esta tarea poniendo énfasis en el lugar de la rememoración y manteniendo una postura querellante a través de la cual manifiestan su ira.

Las fuertes marcas que dejan la presencia y la mirada personal del realizador ahondan la distancia entre lo individual y lo social. A los realizadores les resulta imposible participar de un diálogo con quienes de alguna manera aparecen involucrados con la desaparición de sus padres. Plantean sus obras como un reclamo de atención sobre sus historias, minimizando las posibles implicancias sociales. Por ello, los documentales se focalizan en la excepcionalidad de sus relatos y presentan las experiencias personales de manera aislada; no pretenden que los componentes autobiográficos de los casos que narran sean la expresión de una totalidad más amplia.

Más allá del fracaso previsible en la elaboración de una versión definitiva del pasado, la fuerza testimonial de la perspectiva que plantean se sostiene en la exhibición del conflicto entre sus memorias individuales y las distintas variantes de las colectivas. En ese sentido, la mirada construida por sus documentales expresa una subjetividad personal casi intransferible que deja infinidad de marcas en textos que cuestionan de diversas maneras el modo en que deben representarse los

38. Paula Rodríguez Marino, *El pasado en el presente: desplazamientos, cine, literatura*, Buenos Aires, Prometeo, 2013, p. 138.

39. En este sentido el quiebre de las convenciones previas del documental relaciona a este grupo de obras con una de las corrientes dominantes en la producción contemporánea, el documental performativo, que acentúa los aspectos subjetivos como modo de legitimación de sus interpretaciones. Este concepto está desarrollado, por ejemplo, en Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001; y en Stella Bruzzi, *New Documentary*, Nueva York, Routledge, 2006.

acontecimientos. Sus interpretaciones reducen el “nosotros”, sobre el que construyen la evocación, a aquellos que acompañan a los realizadores y un público fragmentado que comprende su experiencia traumática. Al mismo tiempo, se enfrentan tanto con las versiones que denuestran la experiencia revolucionaria, como con las relacionadas con la generación de sus padres y establecen una polémica entre sí. La construcción de las interpretaciones del pasado, a partir del proceso traumático que origina la desaparición y la ausencia de sus padres, acorta la distancia entre los acontecimientos del pasado y presente del documental. Las dificultades para reconstruir el sentido de los hechos y la puesta en evidencia de los límites para lograr una representación efectiva hacen que el centro de la reflexión sean las posibilidades del desarrollo de visualización del acto de evocar el pasado.

### Los documentales de memoria en la construcción de una subjetividad institucionalizada

A partir de la segunda mitad de la década de 2000 surgen documentales como *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2005) *Victoria* (Adrián Jaime, 2008) y *Norma Arrostito, la Gaby* (Luis César D'Angiolillo, 2008) que trabajan sobre la transmisión de la experiencia de la militancia revolucionaria, a partir la recuperación de una memoria colectiva institucionalizada. Los tres documentales presentan las interpretaciones sobre el pasado como fragmentos de una historia más extensa, con amplio reconocimiento social. En ellos se trabaja con una posibilidad limitada, pero cierta de interpretar, representar y transmitir un pasado en el que la militancia revolucionaria, la represión dictatorial y su evocación forman parte de una misma cadena de causalidad conclusiva. Dos elementos del contexto social posibilitan y condicionan el modo en que es-

tos documentales evocan el pasado reciente argentino. Por un lado, la reivindicación de la militancia revolucionaria y la acción colectiva por parte del Estado nacional a partir de 2003 establece y difunde una lectura que comienza a adquirir una posición hegemónica, al menos en el ámbito político. Por otro lado, una vez consolidado el proceso de profesionalización, el documentalismo argentino inicia su consolidación institucional, por lo que los documentales de Alejandra Almirón, Adrián Jaime y Luis César D'Angiolillo no tienen un tono polémico tan marcado como los anteriores.

En contraposición con las miradas de los filmes autobiográficos, la evocación sobre el pasado militante no se focaliza sobre una búsqueda personal, en la que la figura del autor se identifica con la del protagonista. Dentro de esta forma de hacer memoria, el efecto testimonial de los documentales se presenta como un doble registro: la actualización del pasado y el traspaso de la experiencia de la militancia revolucionaria. Así, se articula una memoria que se construye sobre el énfasis puesto en la posibilidad de compartir los acontecimientos vividos con quienes no los experimentaron directamente, para lograr una versión estabilizada del pasado. En el marco de esta estrategia, la palabra de los testigos recupera el valor probatorio. Hablan aquellos que pueden recordar, porque convivieron con los militantes muertos que son reivindicados. La constatación del lazo afectivo que los unió valoriza el testimonio tanto como la información que pueden dar sobre el pasado.

La narración del pasado presenta un destino prefigurado que involucra a los militantes retratados en un camino hacia un destino de sacrificio. Dentro de este tipo de relato, el acto de recordar organiza relatos que se distancian de una organización cronológica lineal, pero sostienen una interpretación cerrada y una argumentación conclusiva sobre lo recordado. La presencia física que legitima la conexión entre la histo-

ría evocada y el presente del rodaje no es la de los directores, sino la de personajes que encarnan la búsqueda que se vuelca sobre el pasado. La instancia autoral deja sus marcas en el modo en que se configuran los textos en los que se muestra un pasaje fluido entre el presente y las diversas formas en que se reconstruye el pasado. En este caso, los testimonios aparecen como un refuerzo para la puesta en escena de una historia con una organización prevista de antemano y la construcción de una mirada que armoniza las memorias individuales con las colectivas. De esta manera, la subjetividad que organiza el punto de vista de los documentales se sostiene más en las peculiaridades que permiten la lectura del caso retratado que en una expresión personal. La constitución de un “nosotros” se asocia a un punto de vista compartido por un sector cada vez más amplio de la sociedad, a partir de la valoración del compromiso personal que implicó la militancia revolucionaria. El “otro” construido se convierte en el concepto de la represión brutal y sus agentes, frente al que no existe posibilidad de diálogo.

### Una lógica de las transformaciones en los documentales de memoria

Si revemos las variantes que se han producido en los documentales de memoria sobre el pasado reciente en Argentina, el primer grupo construye una mirada política y confrontativa. En los filmes de la segunda generación, se realiza una lectura personal e intransferible que rompe con los modos anteriores de representar el pasado manteniendo un carácter polémico. Finalmente, los realizadores que se inscriben en la última modalidad se ubican en una perspectiva profesional en la que participan de un proceso de estandarización tanto de las lecturas del pasado como de las variantes estilísticas,

a través de las que se lo aborda. A lo largo de este proceso de transformaciones, se puede observar un doble juego de tensiones que se produce entre la existencia de una memoria crítica y la necesidad de la aceptación de la versión del pasado construida, entre la innovación estética y la capacidad de absorción de los cambios que tienen campos institucionalizados como el del documental. La imposible resolución de estas tensiones es lo que provoca la constante transformación de las memorias sociales y los modos de representarlas.

### Bibliografía

- Aumont, Jean Pierre, y Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2006.
- Barnouw, Eric, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Bruzzi, Stella, *New documentary*, Nueva York, Routledge, 2006.
- Caparrós, José María, y otros, *100 documentales para explicar la historia. De Falherty a Michael Moore*, Madrid, Alianza, 2010.
- Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008.
- *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Gauthier, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.
- Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades*, La Plata, Al Margen, 2006.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rodríguez Marino, Paula, *El pasado en el presente: desplazamientos, cine, literatura*, Buenos Aires, Prometeo, 2013.



- Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Vigo, Jean, "El punto de vista documental", en Homero Alsina Thevenet y Romanera I. Ramió, edit., *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 127-131, 1980.
- Weinrichter, Antonio, *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.



## 2 Poéticas del documental

*Return to Homs* (2013) de Talal Derki.



*Your Day is My Night* (2013) de Lynne Sachs.

## Tomar un desvío documental<sup>1</sup>

Lynne Sachs

*El arte no reproduce lo que vemos, más bien, nos hace ver.*

Paul Klee.

Paul Klee, el pintor suizo de inicios del siglo XX, nos autoriza a mirar, documentar y experimentar.

Tras 25 años de realizar documentales experimentales, aprendí algo que dio la vuelta a todas mis ideas acerca de la realización de cine. Estaba trabajando en *Your Day is My Night* (2013), mi filme acerca de inmigrantes chinos en Nueva York, cuando me di cuenta de que cada vez que le pedía a la gente que hablara frente a mi cámara, las personas performaban para mí en lugar de revelar algo completamente honesto sobre sus vidas. El proceso mismo de grabar garantizaba que un aspecto del proyecto fuese artificial. Tenía que pensar en una manera de cambiar eso, así que decidí invitar a estas personas a trabajar conmigo en el filme, a convertirse en mis colaboradoras en una experiencia performativa de documental; algo así como un “mashup” híbrido, una mezcla. Este proceso comenzó en 2011 y ha cambiado la manera en que hago cine. Creo que la inclusión de elementos performativos, manifiestos en un trabajo centrado en la realidad, produce una “documentación” de la imaginación de mis sujetos, que está

1. Versión al español de Cristina Burneo y Clara Figueras, equipo de traducción de EDOC.

involucrada con el mundo. Esto, en sí mismo y fuera de sí, es realmente cautivador para mí.

Mi relación con el cine siempre me ha permitido ir a caballo entre las tradiciones del documental y del cine experimental. ¿Me siento cómoda alejándome de una tradición realista, objetiva, del cine de no ficción? ¿Cuál es la tensión central entre la realidad y la invención en mi trabajo? ¿En qué medida quiero llevar a mis espectadores a un viaje creativo? ¿De qué manera mi audiencia se compromete conmigo en mi experimento?

### *Your Day is My Night*

Me gustaría empezar por referirme a *Your Day is My Night*, que filmé en un departamento de Chinatown en Nueva York, uno de esos que se conocen como *shift-beds* –en español, se conocen como “camas calientes”–. Combinando monólogos autobiográficos, conversaciones íntimas y actuaciones montadas, el filme documenta las vidas de varios inmigrantes chinos que comparten un departamento en el corazón del barrio chino de Nueva York, ofreciendo un retrato de la experiencia inmigrante asiática-estadounidense.

Inicialmente documentado en las fotografías de Jacob Riis, fotógrafo danés, a fines del siglo XIX, el departamento *shift-bed* es una cama que se arrienda o se comparte entre gente que no es de la misma familia ni se encuentra en una relación. Desde el advenimiento de la vivienda llamada “conventillo”, en el Lower East Side, la gente de clase trabajadora ha compartido camas, haciendo de estos espacios una parte fundamental de la vida del migrante. Un siglo después, la “cama caliente” es aun una necesidad para muchos ocasionada por barreras socio-económicas vinculadas a la experiencia urbana.

A lo largo de una hora, siete personajes de entre 58 y 78 años de edad actúan ser ellos mismos y relatan experiencias reales de sus vidas. Las costureras jubiladas Ellen Hoe y Shuet Hing Lee recuerdan haberse criado en China durante la agitación de los años 50, cuando sus familias se enfrentaban a la violencia y a la separación bajo el régimen revolucionario, aunque autoritario, del Presidente Mao. Yun Xiu Huang, el dueño de una discoteca en la provincia de Fujian, revela su travesía a Estados Unidos a través del sistema “snakehead” –“cabeza de serpiente”–, una compleja economía clandestina de tráfico ilegal de personas. Mientras la cama se transforma en escenario, el filme revela una historia colectiva de inmigrantes chinos en Estados Unidos.

Pasé dos años filmando y trabajando con mis colaboradores-performadores en este filme. Fue durante este revelador e intenso período cuando empecé a hacerme una pregunta muy simple: ¿Cómo le dices a una persona que se halla frente a una cámara? ¿Sujetos? ¿Gente que actúa su propia vida? ¿Colaboradores? ¿Informantes?

### *House of Drafts,* de Lynne Sachs y Jeanne Finley

Otra pregunta venía a mi mente. El permitir una dimensión ficcional ¿cómo se convierte en un catalizador para una participación memorable y no anticipada? ¿Cómo puede esto liberar a todo el mundo de la carga de “verdad”? En 2001, produje una primera pieza de arte web con siete artistas bosnios en Sarajevo. Esto sucedió durante un período en mi propio trabajo en el que estaba muy interesada en descubrir cómo la gente lidiaba con el dolor y la memoria de la guerra. Hice cinco piezas en un cuerpo de trabajo que llamé: *No soy una fotógrafa de guerra* (2001-2009). En Bosnia, no queríamos pedirle

a cada uno de nuestros colaboradores/participantes que simplemente nos contara su historia de guerra en los Balcanes en los años 90. En lugar de eso, le pedimos a cada uno de ellos que se convirtiera en un personaje compuesto, cuya vida incluyera su propia vida y a la vez la vida de otra persona que ellos pudieran ser. El proceso para permitirse esto fue extraordinariamente liberador para todos nosotros; un nuevo tipo de verdad emergía.<sup>2</sup> Este fue el inicio de mi *desvío documental*.

### *Les Ephémères, de Ariane Mnouchkine y Theatre du Soleil*

Incluso antes de esta época, descubrí el *Théâtre du Soleil* y a Ariane Mnouchkine como estudiante de teatro experimental en París, en 1981. Recientemente, vi su obra *Les Ephémères* en Nueva York. Esta obra no está basada en un texto escrito, sino en las circunstancias ordinarias de la vida cotidiana de los miembros del elenco. Este guion nace de un compuesto de los recuerdos individuales de quienes performan. En una escena, por ejemplo, se puede ver una conversación telefónica entre una mujer cuya madre está en el hospital, y una clase de funcionario. Toda la escena se actúa sobre una pequeña plataforma móvil, semejante a una pasarela, que es empujada a través del escenario. Este proceso creció de un compuesto de memorias individuales de los performadores/actores. Lo sentí simultáneamente distinto y mítico, idiosincrásico y universal. Sin saber qué me pasaba, me sentía atraída hacia una narrativa familiar, que más tarde tendría dificultades para contar. No era la historia la que importaba, sino más bien la impresión visual y la emoción.

2. Se pueden ver los resultados en la página web que creamos juntos en <[www.house-of-drafts.org](http://www.house-of-drafts.org)>.

Como documentalista, Mnouchkine construye su trabajo con su compañía, mientras trabajan juntos escuchando, recordando y observando. A diferencia del teatro más convencional, no hay deuda ni respeto inherente a un texto predefinido. Mnouchkine explica: “El director ya ha logrado el mayor grado de poder que haya tenido jamás en la historia [...] Nuestra meta es ir más allá de esa situación creando una forma de teatro en donde sea posible colaborar para todos. En nuestra compañía, los actores son realmente los autores”.

También me sentí profundamente inspirada por Augusto Boal, profesional del teatro brasileño de los años 60, con su “teatro del oprimido”. Boal creía que el teatro podía promover el cambio político y social. Los “espect-actores” –tanto los performadores como el público, en su caso– exploran y analizan la realidad en la que viven, a través de una interacción lúdica entre textos y autobiografía. Aquí, la burbuja teatral se pincha con una inyección de la calle, el hogar, el lugar de trabajo y la locura de la vida cotidiana. El mundo de la ficción ya no es un paradigma de pureza hermética.

### *24 City, de Jia Zhangke*

En su filme de 2008, *24 City*, el director de cine chino, Jia Zhangke, nos sitúa directamente en una fábrica militar en Chengdu, que está cerrando para dar paso a un complejo de departamentos de lujo. Claramente influenciado por las sensibilidades populistas de los neorrealistas italianos de los años 40, Zhangke entrevistó tanto a trabajadores reales como a personajes ficticios para transmitir estos desafíos. En una escena que me sigue fascinando, la famosa y muy reconocible actriz Joan Chin entra en una escena teatral con los verdaderos empleados de la fábrica. Un espectador chino reconocería, sin duda, los discursos movедizos entre documental y

mediación narrativa. De cualquier manera, el mundo toma forma por medio de una cámara.

Mientras miraba esta escena, me preguntaba: ¿Cómo usa el director los vestuarios para transformar un discurso alrededor del documental y la performance? ¿Necesitamos entender la jerarquía entre la estrella femenina y las mujeres de la fábrica, cuando realmente están actuando los mismos papeles? Dado que hay tantos monólogos testimoniales no ficcionales a lo largo del filme, ¿realmente necesitamos entender la diferencia entre lo que es auténtico y lo que es inventado?

### *Shoah*, de Claude Lanzmann

En el contexto de nuestra exploración de performance documental, me interesa, también detenerme en *Shoah* (1985), el documental de nueve horas de duración sobre el Holocausto, del director francés Claude Lanzmann. A pesar de su tema, Lanzmann se rehúsa a incluir una sola imagen de archivo y se apoya completamente en nuestras imaginaciones históricas. En una de las escenas más famosas del filme, un barbero judío habla sobre los cortes de cabello de las personas en los campos de concentración que están por ir a las cámaras de gas. Escuchamos a Lanzmann hacer preguntas. El barbero está rememorando esta historia del pasado y también está performando su vida actual. Sentimos que está siguiendo un guion diseñado por él mismo. Como audiencia, debemos participar imaginando las escenas horribles que él narra –como aquella del hombre al que le cortan el cabello– y con Lanzmann, el director, nos volvemos cómplices, mientras escuchamos y nos involucramos.

Ahora me gustaría compartir con ustedes otros dos “desvíos documentales” en mi propio trabajo. En estos dos filmes, trabajo con mis propias hijas como una manera de acceder y

de darle capas a las múltiples dimensiones, por medio de las cuales experimentamos e interpretamos la realidad.

### *The Last Happy Day*

En 2009, hice *The Last Happy Day*. Este es el cuarto de cinco filmes de *No Soy Fotógrafa de Guerra* y se trata de un retrato experimental de mi primo lejano Sandor Lenard, un escritor que huyó de los nazis. Durante la guerra, el Ejército de Estados Unidos contrató a Sandor para reconstruir los huesos de soldados estadounidenses muertos. En un momento dado, Sandor se encontró a sí mismo en Brasil, en donde empezó una traducción de *Winnie the Pooh* al latín, una excéntrica tarea que lo catapultó a una fugaz fama mundial. Mi filme, que resuena como una meditación anti-bélica, usa cartas, imaginería de guerra abstracta, película casera y entrevistas. En esta escena, cuatro niños nos ayudan como espectadores a luchar contra elementos biográficos dispares de la vida de Sandor. En un documental más convencional, nos sentiríamos llamados a ilustrar todos los hechos en la vida de este misterioso hombre, pero a través de los ojos y oídos de los niños podemos solazarnos en todas las inquietantes paradojas e inconsistencias de la vida. Les di a los niños total libertad y de esta manera los detalles del pasado se volvieron fluidos e impredecibles. A lo largo del filme, estos cuatro niños descubren, examinan, desafían y abrazan los detalles biográficos de un hombre al que nunca conocerían. A través de estas conversaciones, nosotros como público trabajamos con los niños en el proceso de construir una persona real, que es también, de alguna manera, un personaje ficcional maravillosamente complejo.

## Con viento en el pelo

El último trabajo que quiero analizar es *Con viento en el pelo*, inspirado en los cuentos del argentino Julio Cortázar, pero mezclado con las realidades de la Argentina contemporánea. Honestamente, este filme iba a ser mi primera película narrativa, pero por supuesto, la belleza y complejidad de la vida cotidiana se impusieron. En la historia original, cuatro niñas se descubren a sí mismas a través de una fascinación con los trenes que pasan por su casa. Una historia de anticipación y desilusión en la adolescencia temprana, el filme se ve circunscrito rápidamente a la profunda agitación política y social que nos rodeaba durante la producción en Buenos Aires en 2008. Entre mis colaboradores se hallaban extraordinarios cineastas locales experimentales, mis dos hijas y dos niñas argentinas. Juntos nos movimos por esta enorme ciudad con nuestras cámaras y vestuarios fenomenales, siendo testigos de una metrópoli sumergida en un debate sobre el comercio agrícola, la comida y los impuestos. Usando una banda sonora bilingüe en inglés y español, intenté articular las intimidades silenciosas e introspectivas de Cortázar dentro de la atmósfera, fiel a la realidad de la agitación urbana que giraba alrededor de la vida de las niñas.

Espero que se pueda apreciar a partir de estos trabajos mi interés por usar la *performance* como un elemento liberador en un compromiso cinematográfico de por vida con la realidad. Para mí, inyectar un gesto performativo a un trabajo enraizado social, política y culturalmente en el espíritu de nuestro tiempo –en el *Zeitgeist*–, actúa como un catalizador para el descubrimiento.



*Return to Homs (2013) de Talal Derki.*

## No morimos para que tú creas<sup>1</sup>

Orwa Nyrabia

**M**e siento muy honrado de estar aquí y de conocer por primera vez Quito y América Latina. Aunque no hablo español, siento una gran cercanía con ustedes y con este país. Esta cercanía comenzó cuando conocí a Manolo Sarmiento en un panel en Ámsterdam, donde representábamos a los países del Sur.

Ustedes viven una realidad que en este momento es, sin duda, mejor que la que estamos viviendo en Siria, tanto ustedes como nosotros vivimos realidades complejas, complicadas, porque vivimos en el Sur. Les voy a hablar de nuestra experiencia de los últimos tres años, en la que hemos redescubrimos el cine como una herramienta que nos permite expresarnos y de cómo esta se ha convertido en el centro de todo.

Cuando creamos en Siria el festival DoxBox, en 2007, el primer titular en el periódico que comentó la noticia dijo que éramos un nuevo grupo que combatía “los molinos de viento”. Ahora aquí, en Quito, me estoy quedando en un hotel que se llama La Mancha. Desde 2007 hasta 2011, fui el responsable en nuestro equipo de reunirse con el Ministerio de Cultura para convencerlo de que nos permitiese hacer un festival de cine documental. En cada ocasión me veía obligado a firmar un papel en el que me hacía responsable y liberaba de toda responsabilidad al Ministerio de Cultura en el caso de que al-

1. Intervención de Orwa Nyrabia en el II Coloquio Internacional de Cine Documental, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 27 de mayo de 2014. Traducción Manolo Sarmiento.



guien en la sala, durante el festival, se atreviera a criticar al gobierno o al Presidente de Siria, o hablase sobre la situación del país de cualquier manera. Dos días después de cada una de estas reuniones, me enfermaba; pero lo hicimos, hicimos el festival.

Decidimos ser muy pragmáticos en el festival, porque queríamos dar ejemplo. Venimos de una historia donde nadie se atrevía a hacer un festival independiente o actividades culturales independientes, porque todos sabían que hubiese sido imposible debido a la censura.

Entonces, creamos una teoría que la llamamos “realidades paralelas”. Mostrábamos películas de Chile, de Polonia, de la República Checa o de Birmania que hablaban de dictaduras similares. Sabíamos que cuando el público saliera de la sala no hablaría de Chile, Polonia o de la República Checa. Al crear un premio del público, hicimos algo que es muy común en el mundo, pero no en Siria. Tuvimos una reseña de Reuters que decía que los sirios votaban libremente por primera vez en 30 años. Entonces, recibí una llamada telefónica en la que me dijeron que debíamos suspender el voto del público.

Una vez, cuando invitamos al cineasta Omar Amiralay<sup>2</sup> para que hablara en un coloquio similar a este en Damasco, se fue la electricidad en todo el barrio. Nos dijimos: “bueno, hay que hacer lo que sea posible”, y decidimos continuar. Más tarde, en 2011, tres días después de que terminó el festival DoxBox, el pueblo de Siria decidió comenzar una revolución. Entonces, dejamos de ser pragmáticos. Gradualmente vimos cómo nuestro pueblo comenzaba a hacer cine cada día. Tal vez es un poco pretencioso decir que esto es auténtico cine, pero sin duda era una búsqueda genuina por una voz.

Voy a mostrar, en primer lugar, algunos clips de ciudada-

nos sirios, que provienen de una compilación que creamos en 2013 y que mostramos al mundo entero, bajo el título *Un ciudadano con una cámara de cine*. Los videos exhibidos son:<sup>3</sup> *El funeral de los mártires antes de la protesta en Homs*. Intentamos una mirada más amplia. Filmado secretamente y subido al internet después de 12 meses, cuando cambió la situación. Subido el 18 de abril de 2012; *Bombardeo del barrio de Darya desde el aeropuerto militar de Mezza*. Siguiendo el misil. Sin palabras. Subido a YouTube el 25 de noviembre de 2012. *Filmamos la vieja plaza Al-Zahra para compararla con la vieja ciudad de Homs*. Uniendo dos historias en un cuadro. Aproximación interrumpida hacia la objetividad. Cargado en YouTube el 23 de junio de 2012; *Documentación del lugar de la masacre en Jobar*. Cuando ocurren las masacres hay que mostrarlas. La necesidad de ponerlas en contexto viene después. Subida el 4 de mayo de 2012.

Estos videos fueron filmados y compartidos al comienzo, cuando todos nosotros –ciudadanos, cineastas, actores– imaginábamos que el mundo iba a reaccionar al enterarse de lo que estaba ocurriendo. Cuando el mundo empezó a pedir pruebas de que el gobierno sirio estaba matando al pueblo, todo el mundo comenzó a filmar, a trabajar duramente filmando para probar que era verdad. La verdad es un concepto muy extraño. Por ejemplo, meses antes de que comenzara el conflicto, el gobierno disparaba misiles sobre zonas pobladas por civiles; bombardeaba estas áreas y decía en sus medios de comunicación que la oposición cometía auto-atentados, porque la oposición quería mostrar al mundo que los estamos bombardeando. Decían que la gente mata a sus niños solo para decirle al mundo que el gobierno los está matando.

2. Omar Amiralay es el más importante documentalista sirio contemporáneo. Nació en Damasco en 1944 y murió en la misma ciudad en 2011. Filmó 19 documentales. Los EDOC exhibieron su última obra, *Inundación en el país de Baas*, producida en 2004.

3. Los videos están en el link: <<https://www.youtube.com/watch?v=pDQV2SaQGKU>>, bajo el título *Citizen with a Movie Camera / In Search for Truth*. El título es una alusión al filme de Dziga Vertov de 1929 *Man with a Movie Camera*.

Fue por eso, por ejemplo, que un joven en Damasco hizo el segundo video, el de los misiles, en el que resulta muy claro que un misil sale disparado desde una base militar del gobierno y se dirige a un barrio de la ciudad. Entonces, nos dimos cuenta de que probar no cambiaba nada. En ese momento, comenzó el cine, cuando ya no se trataba de probar. En este sentido, es un lenguaje de expresión pos-Einstein.

Es lo que ocurre en el tercer video que han visto. Este video es muy entrañable para mí, porque conocía muy bien esa casa y a esa familia. De hecho, aparezco en la foto que se ve al final. El video recorre en un largo plano secuencia el estado en que quedó la casa después de ser saqueada e incendiada. No sé por qué este chico hizo este video, porque para entonces la masacre ya había pasado y había otro video que mostraba los cadáveres. ¿Qué probaba este plano? Nada. ¿Por qué alguien tomaría la decisión de volver a este lugar, un lugar muy peligroso, a filmar el vacío? Creo que es en este punto cuando nos volvemos humanos, cuando no tenemos que probar nada, sino simplemente expresar lo que habita al interior de nuestro cuerpo.

Una semana después de que comenzara la Revolución siria, una asesora del presidente Bashar Al Assad salió en la televisión y dijo que se trataba de islamistas extremistas que querían acabar con las minorías religiosas; que eran criminales terroristas y que estaban matando a los seguidores de otras religiones. Nunca vimos a esos terroristas. Después, cuando estábamos trabajando con los medios de comunicación –no solo haciendo cine, sino también periodismo–, empezamos a recibir llamadas de todas las grandes cadenas, como CNN o Reuters. Nos decían que ya no querían ver la revolución pacífica, que esas imágenes ya las habían visto. Ahora ellos querían ver a Al-Qaeda. Les dijimos que nosotros estábamos en las calles y que Al-Qaeda no estaba ahí. Diez meses después, llegó Al-Qaeda. Creo que este es un diálogo interesante entre lo que son los medios y la realidad.

En este sentido, lo que me gustaría invitar al mundo a apreciar en el cine documental es a nunca más tener que probar que estamos siendo oprimidos, explotados, asesinados, porque quizás ya sea la hora pos-Einstein, pos-Karl Marx inclusive, donde empecemos a saber que no se trata de establecer una prueba directa, sino de conectarnos a un nivel mucho más profundo y pausado. Ya no necesitamos hacer películas que funcionan como Newton, con causa y efecto. Creo que este es el único modo en que podemos cambiar el mundo, lentamente. Hay mucho de qué hablar y podría seguir hablándoles hasta mañana, pero en este momento me gustaría tener un *feedback* de ustedes a través de preguntas.

**Pregunta:** He visto su película *Retorno a Homs*. Felicidades. Me llamó mucho la atención el hecho de que desde las primeras manifestaciones no hay presencia de mujeres. Las manifestaciones son solo de hombres y eso lo he visto en varios documentales relacionados con las revoluciones y estos procesos en los países árabes. Es para mí un motivo de preocupación, porque, me pregunto: ¿cómo se puede hacer una transformación y hacer una propuesta democrática, cuando el cincuenta por ciento de la población de entrada ya está excluido y borrado del mapa?

**O. N.:** Me parece un poco injusto juzgar a la sociedad siria a partir del prejuicio del mundo árabe. En *Retorno a Homs* no hay mujeres. Es una película. En la siguiente película que hicimos hay muchas mujeres. La elección del director en *Retorno a Homs* fue quedarse en la línea de fuego con este grupo de combatientes independientes. Es una película sobre hombres en la guerra. La otra película que acabamos de estrenar es una película de mujeres, que toma lugar a un kilómetro de distancia.

Las mujeres tienen muchos problemas en nuestra sociedad, como en muchos otros lugares. En muchos niveles, se trata de una revolución que la empezaron las mujeres. Creo que es muy común en la historia de las revoluciones, que las mujeres sean las que las hagan y luego las que pagan el precio. Le explico por qué me parece injusto su juicio. Hay dos preguntas que siempre me hacen en Occidente: la primera es si se trata de los islamistas yihadistas y la segunda pregunta es ¿dónde están las mujeres? Son las primeras dos preguntas en casi todas las presentaciones que hemos hecho en Occidente. Por esa razón, me parece que no es una pregunta que va dirigida hacia la película, sino hacia quien la formula. Es un prejuicio.

**Pregunta:** Es una pregunta que hice sobre lo que vi en la película.

**O. N.:** Sí, pero podemos ver muchas películas de guerra estadounidenses, latinoamericanas o europeas que no tienen mujeres y tal vez usted no haría esa pregunta.

**Pregunta:** Pero ni siquiera hay mujeres en las demostraciones.

**O. N.:** Tal vez si vuelve a ver, vería que sí hay mujeres en las demostraciones; al comienzo, cuando están bailando. Tal vez no hay muchas, pero las hay. Yo soy de Homs y el barrio donde ocurre la película es muy conservador, de modo que en efecto no se ven muchas mujeres. Tal vez si va al barrio que está al lado va a haber muchas. Creo que tenemos que combatir los estereotipos.

**Pregunta:** Saludos a la presencia de este compañero sirio aquí en este foro. Se plantean muchas inquietudes acerca de este tema, porque ya como usted mencionó, nosotros hemos tenido la posibilidad de tener referencias a partir de los medios occidentales, sobre todo las grandes cadenas de noticias. Siendo muy respetuoso, a mí en lo personal me genera muchas dudas. Anoté solamente cuatro. Me gustaría hacerlo de

una forma respetuosa sin generar ningún tipo de juicio respecto a la realidad que está viviendo el pueblo sirio.

Extendemos un saludo fraterno a este pueblo que lucha por una democracia y cambios profundos en la sociedad, pero que también está luchando en contra de una intervención financiada por gobiernos externos a Siria. Queremos que el mismo pueblo sirio pueda resolver su problemática sin ningún tipo de injerencia, así como también en Latinoamérica hemos estado luchando a lo largo de nuestra historia.

**O. N.:** La historia del intervencionismo es quizás la más terrible, pero la historia de pararse frente al intervencionismo es peor. Es la historia del abuso doméstico, de la violación doméstica. Imagina un padre violando a su hija todos los días durante treinta años y esta hija no está autorizada a pedir ayuda externa, porque es un problema interno. Ella tiene que resolver ese problema con su padre. Tiene que resolverlo de modo pacífico, porque no es humana, es solamente un símbolo, una teoría.

En principio, yo también estoy en contra de toda intervención, pero no creo que un padre sirio deba ver a su hija morir, solo porque a alguien en el mundo no le gusta la idea de hacerle el juego a Obama. No es aceptable que muchos gobiernos, o gente en el mundo, sientan el deber de mantener en alto su resistencia al imperialismo al costo de doscientas mil vidas sirias. Yo también estoy en contra del imperialismo, pero a veces se trata de defender primero la vida. No creo que debamos permitir que se comercie políticamente con nuestra vida. Yo lo pondría en estos términos: hay muchos modos de resolver el problema sirio, si el mundo lo quisiera resolver. Que los *marines* estadounidenses vayan a Siria no es el único camino. Primero sería necesario que Putin, Chávez e Irán dejen de armar a Assad con el solo propósito de oponerse a Estados Unidos; porque somos nosotros quienes pagamos.

Entender la solidaridad es un problema mayor. Vimos que muchas voces se alzaron cuando Obama mencionó la posibilidad de atacar a Assad. Pero cuando Assad mató a 16.000 civiles sirios con armas químicas, solo nosotros alzamos la voz. No vimos ninguna manifestación en ninguna parte del mundo. Nos gustaría que se pusieran del lado de la gente, no en contra de Estados Unidos.

**Pregunta:** Permítame extender mi solidaridad con el pueblo sirio. Quería recordarle que el comandante Chávez lamentablemente murió, así que me parece irrespetuoso mencionarlo entre los financistas del régimen de Assad. Solamente le preguntaría, al acercarse las elecciones ¿Cree que es posible resolver el conflicto sirio, a través de las elecciones?

**O. N.:** ¿Cuáles elecciones? ¿En Siria? No hay elecciones en Siria. Esta es la mentira que hemos vivido por cuarenta años, cincuenta años. No hay oposición, es solo Asad compitiendo con su sombra.

Sinceramente, no quise ser irrespetuoso. El difunto presidente Chávez mandó grandes barcos de petróleo a Asad en su último año de vida, entonces, se puede decir, "Chávez no muere".

**Pregunta:** Tengo dos preguntas en realidad. No son sobre la película como tal, sino más acerca del contexto. En los pequeños cortos que vimos había una parte que decía que la zona de pobladores que están a favor del régimen es tratada de manera diferente a las zonas donde está la oposición. Yo quisiera saber su lectura: ¿Cuál es el nivel de parcialización de la sociedad de Siria, realmente? ¿Hay una gran polarización o realmente son pequeños grupos que apoyan al régimen? ¿Qué tipo de organización hay de los grupos que están en contra del régimen? Porque nosotros recibimos información fragmentada, de solo los muertos y la violencia ¿Hay otro nivel de organización? ¿Partidos, movimientos, trabajos políticos; algo más allá de lo que se puede ver en los medios?

**O. N.:** Gracias. Sobre la primera pregunta. Desde los primeros días de la revolución, fue muy claro que cada día que pasara con este nivel de opresión, la sociedad se iba a fragmentar. Es terrible, pero podría ser peor. Ahora intervienen factores religiosos, sectarios y políticos, pero hasta el momento, al menos, no ha habido ninguna masacre llevada a cabo por grupos opositores en barrios pro-Assad, aunque cualquier día podría ocurrir. Mientras más nos demoremos, terminará por ser inevitable y ocurrirá. Todavía no hemos llegado al fondo, pero estamos en camino. Si tienes una persona abierta, pluralista, democrática viviendo en un campo de hambre, y esperas un par de años, vas a terminar con un monstruo y algunos santos. Entonces, no es justo poner a la gente en este tipo de situación y después esperar que sean buenas personas.

Cada día la cosa se pone peor y este desarrollo hacia lo peor está auspiciado por la fragmentación internacional. En Siria, es complejo porque es complejo en el mundo. Es un *proxy*. De modo que si Putin y Obama se ponen a jugar el uno en contra del otro, en Siria la cosa se complica más. Irán y Arabia Saudita, dos regímenes fascistas ultraortodoxos, están compitiendo en Siria. De este modo, la resolución no está en Siria sino en resolver este *proxy*. La única forma de hacer esto es volver a lo básico. Lo que ahora se conoce como la guerra civil siria comenzó como una revolución popular en contra de una dictadura y se trataba de una revolución de muchos ciudadanos sirios de todos los partidos, tendencias y religiones. Hay que volver allá a través de la solidaridad. De modo que todos pueden ayudar.

La representación política es muy problemática. Ha habido muchos intentos de resolver el problema de la representación política de la Revolución siria, pero siempre han caído en la trampa de la comunidad internacional. Si la mayoría de las organizaciones están cobijadas bajo el mismo paraguas, en ese momento, la comunidad internacional empieza a apoyar

a otras personas. De modo que el problema son las conveniencias internacionales. Nadie sabe realmente lo que quieren de Siria y parece que todos están contentos con mantener el juego como está ahora; Rusia e Irán no van a hacer que Asad gane, pero lo siguen apoyando. Occidente, a través de sus aliados en la región, apoya a cierta oposición, pero no en grado suficiente, de modo que en realidad tampoco quieren que ganen. Esto hace que la revolución deje de ser una revolución y se convierta en una guerra. Esta guerra es entre dos extremos y todos se olvidan de la mayoría, de los millones de sirios que están en la mitad. No está cerrado totalmente todavía, pero no se puede resolver el conflicto solo desde Siria, porque hay una operación internacional empeñada en que esto no funcione.

**Pregunta:** Primero quisiera manifestarle un abrazo como ciudadana ecuatoriana. Aquí, en la ciudad de Quito, siempre hemos tenido manifestaciones de solidaridad con los diversos problemas que hay en otras latitudes. Sí, es triste esa evaluación que usted hace de la poca respuesta del mundo frente a una realidad tan dolorosa. Quisiera relativizar lo que se dijo en otra intervención de que las cadenas internacionales solo muestran un lado muy manipulado de la historia. Por ejemplo, la CNN produjo un documental denominado *Siria lágrimas de sangre* donde se muestra el dolor de los refugiados, donde se miran escenas muy tristes de los niños en las afueras de Damasco atacados con armas químicas. Al menos quiero creer que sí hay en todas partes del mundo un componente, un estrato de sensibilidad y ética hacia todo lo que es la humanidad. Mi pregunta era: ¿Qué espera usted de la opinión pública, de toda esta producción que hacen, de su esfuerzo creador, de documentar la realidad? ¿Qué espera de la respuesta política? ¿Qué quisiera usted de la respuesta ecuatoriana?

**O. N.:** Lo que queremos del Ecuador es que se reconozca que la prioridad número uno es la vida de la gente. No hay otra prioridad. En este sentido no se trata de darle fondos a nadie ni de pelear para ninguno de los lados. Se trata de tomar la muy simple, pero ética postura, de priorizar la gente siria, cuando se habla del tema sirio. No apoyamos nada que esté directa o indirectamente a favor de la tiranía de ese gobierno dictatorial. No somos simplemente jugadores en este juego internacional, porque sí hay un equipo.

**Pregunta:** Buenas tardes. Primero, te agradezco por estar con nosotros. Mi primera pregunta es: ¿Qué tipo de cámaras han usado los documentalistas en los diferentes proyectos? La segunda: estos videos fueron subidos a YouTube, ¿qué importancia tienen los medios masivos sobre la repercusión y el futuro de los mismos?

**O. N.:** YouTube es una gran corporación, pero creo que la gente lo está reinventando, en el sentido de que lo que la gente quiere decir no tiene una plataforma. Es caro tener un canal de televisión. Ahora, tenemos algunos canales de oposición, pero todos están controlados por el dinero. No me gusta ninguno de ellos. La gente empezó a encontrar YouTube, Facebook y Twitter como su plataforma. Seguramente YouTube empezará a hacer dinero de esto dentro de poco, pero nosotros trabajamos rápido y no lo han logrado aun de nosotros. Siria es un estado muy centralista. Treinta o cuarenta por ciento de la población está en la capital. Toda la vida cultural está en la capital. Si quieres salir adelante tienes que ir a la capital. ¿Hay una ciudad en Ecuador de la que se haga chiste? ¿Pasto? Nosotros siempre nos burlábamos de estas ciudades pequeñas y ahora, con YouTube, salen de ellas grandes talentos; jóvenes que realizan grandes películas, videos, periodismo, expresiones. Es por eso que es una revolución y por eso ganó. Entonces, la cámara es cualquier cámara. ¿A quién le importa que sea una cámara cara o buena? La película que

acabamos de estrenar en Cannes con mucha repercusión se hizo mayormente de clips de YouTube, pero estructurada con una dialéctica, de un modo coherente, retador, demandante, intelectual. Esto es lo que me gusta del marxismo, la dialéctica, no el dogma.

**Pregunta:** Quisiera felicitar a todas las personas que hicieron “Retorno a Homs”, porque se muestra la valentía y el compromiso de filmar y mostrar el proceso de estos rebeldes que tienen sus propios proyectos de vida, sus sueños, quienes de un momento a otro están envueltos en una guerra. Se ve el deterioro de estas personas y la locura a la que llegan por la presión del ejército y cómo tienen que vivir escondiéndose a través de las paredes. Lo que me llamó mucho la atención fue los cantos, las canciones que hacían. Quisiera saber más sobre ellas, porque al inicio es como una fuerza que le da al pueblo para salir y denunciar al gobierno y también, después, es como que las canciones –que no sé si son improvisadas– se utilizan para dar fuerza a la estrategia de ataque.

**O. N.:** Fue con eso que empezamos. Todos estos muchachos y muchachas al comienzo de la revolución encontraron un sentido en su vida. Antes eran solo números y de pronto podían expresarse al mundo. Incluso cuando algunos de ellos decidieron tomar las armas, era porque creían que eso era lo único que podían hacer. Fueron arrinconados. Yo estaba allí, yo soy un pacifista. Yo estaba allí cuando los jóvenes empezaron a decir que deberíamos devolver el ataque. Me dolió y les dije que no funciona, que eso no era lo que debíamos hacer. Pero después de veinte o treinta mil muertos más, mis sermones perdieron sentido y tuve que respetar eso; porque si creo en la voluntad de la gente, entonces tengo que creer hasta el final. Después de mucho dolor, muchos de estos jóvenes se encuentran en un estado psicológico muy difícil y la situación es mucho peor en el lado del régimen, porque ellos empezaron a matar antes. Pero de nuevo, ¿no es como

todos los casos similares de la humanidad? Tiene que haber un final.

**Pregunta:** Tres contextos: Primero, entendemos esta valentía de tratar de conseguir respuestas, cuando hay unos ochocientos grupos étnicos y culturales desde hace dos mil años discutiendo y argumentando y la respuesta no es de consenso en este momento, porque es difícil. Primero, de las tres últimas elecciones –soy neutral, trato de ser un poco periodístico–, las tres las ha ganado Asad con más del noventa por ciento. Ayúdame a entender esto. Tengo amigos en Europa y Estados Unidos que hacen el periodismo heroico. Ya es heroico debido al peligro del secuestro permanente. Está tan difícil la cosa en Siria que me han dicho que ni siquiera el ejército puede dar protección a los periodistas que se arriesgan a darnos alguna noticia; que, prácticamente a diario ocurren secuestros y desapariciones de periodistas. Quisiera que me ayudes a explicar que el único que está protegiendo a los periodistas es Al Qaeda. ¿Por qué?

**O. N.:** Desafortunadamente, en 2011 y 2012 Asad no permitió a ningún periodista internacional entrar al país. Cuando la oposición se armó y empezó a tener control sobre algunas áreas, empezamos a ver a Siria en las noticias, en las áreas de oposición. Algunos de estos reporteros murieron con los combatientes sirios. La idea genial que tuvo Asad, hacia mayo-junio de 2011, fue algo que nos tomó dos años comprender.

Al finalizar mayo de 2011, Asad decretó una amnistía presidencial a los prisioneros políticos, pero no liberó a todos nuestros amigos. Vimos en la televisión que mil personas salieron, pero no entendíamos qué clase de mentira era esa. Nos demoramos dos años en entender que la gente a la que amnistió eran los de Al Qaeda. De modo que hubo un nuevo elemento que no entendimos al comienzo. Él entendió. Él vio venir esto. Lo que ocurrió era que gradualmente Al Qaeda y grupos parecidos tomaron control de áreas de oposición. Es-

tas áreas son muy peligrosas para mí, no para un periodista ecuatoriano. Me matarían a mí.

En el lado del régimen, al final de 2013, comenzaron a hacer tours guiados para los periodistas internacionales. De modo que hay un barrio en Homs que está intacto. A esta área, llevaban en buses a la prensa internacional y los llevaban a conocer a las madres de los soldados fallecidos. Tenemos una larga historia con Asad en este campo. En octubre de 1973, durante la Guerra de Octubre, se dice que la ciudad de Quneitra, que la había ocupado el ejército israelí, fue destruida antes de devolvérsela a Siria. Hasta ahora la mantienen como un museo, totalmente destruida. Los dueños de las casas destruidas todavía viven como refugiados, aunque la ciudad fue devuelta a Siria. Asad usó esta ciudad destruida durante cuarenta años para mostrar a la prensa internacional cuán malo es Israel. Este presidente, que tomó el poder de Siria en un golpe de Estado en 1970, siempre ha ganado las elecciones desde 1970. No hubo elecciones, siempre fue un referéndum: sí o no. Si votas no, vas a campamentos subterráneos. Nadie cuenta los votos. Ellos lo diseñan así, para alcanzar el 99% de supuesto apoyo y cuando hay presión internacional, bajan a 89%. Todo es diseñado. No hay competencia.

En 1979 hubo un levantamiento internacional popular de los sindicatos sirios. Todos los líderes sindicales fueron arrestados y condenados a entre cinco y veinte años. Desde entonces, ya no hay elecciones en los sindicatos. En 1982, empezaron a llegar los islamistas. El ejército fue a Hama y mató a entre veinticinco y cien mil personas, no lo sabemos. En 1984, el hermano de Asad, el líder de las fuerzas especiales, amaneció enojado y mandó dos helicópteros a una cárcel en el desierto y mató a 550 presos políticos. En 1998, comenzó la liberalización de la economía y en 2000 murió y dejó como herencia a su hijo. La situación se volvió más razonable, el hijo ya no ganaba con el 99% sino con el 96%. Después de

tanta muerte en los últimos tres años, era la primera vez que cambiaron la Constitución. Dijeron que íbamos a tener otros candidatos, pero necesitabas todas las fuerzas de inteligencia y seguridad de Asad para aprobar al candidato. Además, el candidato tenía que haber estado viviendo los últimos cinco años de modo ininterrumpido en Siria. De modo que hay dos otros candidatos. Uno de ellos fue perseguido por un periodista, quien le preguntó por quién votaría en las elecciones presidenciales y él respondió que por Asad. Nadie puede votar en Siria. Es una guerra. Es un circo gigante. No son elecciones desde ningún punto de vista.

**Pregunta:** Hermano Orwa, primero creo que todas y todos los que estamos aquí compartimos el sentimiento de que el derramamiento de sangre en Siria debe detenerse lo antes posible. Creo que es importante identificar los intereses internacionales y las noticias internas que genera la problemática siria y en eso también está la línea que apoya a Asad. Quería comentar las tres imágenes que transmitiste aquí: Tú hablabas de que no es necesario probar. Este coloquio es sobre cómo una película, ficción y documental, también, construye una realidad. En lo personal, no tendría razón para creer que esas tres imágenes son exactamente como tú dices, porque no hay ningún referente de autoría; pueden estar descontextualizadas o incluso puestas en escena, como sucedió cuando la invasión de la OTAN a Libia. La toma de la Antigua Plaza Verde de Trípoli se reprodujo en un espacio de los Emiratos Árabes Unidos y luego se vio que fue una puesta en escena, con actores norteamericanos y palmeras ficticias. No he visto tu largometraje, pero creo que las imágenes aisladas del régimen de Asad, tal como las presentas y tal como las presentan a diario los medios occidentales, al igual que el documental de CNN, *Lágrimas de sangre*, carecen también de esa necesaria referencia temporal, para que las creamos. Esas imágenes, puestas inmediatamente en la guerra mediática, sí tienen una

causa y un efecto político inmediato. Por eso es necesario, según mi forma de ver, probarlas, aclararlas. Ese es mi aporte, como un compañero venezolano, esperando que la resolución del conflicto sea interna, entre el pueblo sirio y no de intereses económicos del imperio.

**O. N.:** Hermano, "yo soy un hombre sincero" [Orwa pronunciaba estas palabras en español]. Es lo único que sé en tu idioma. Esta frase debería tener algún significado. No morimos para que tú creas; no vivimos para que tú sientas que esto es lo que te gusta. Nuestras vidas no son una herramienta de tus opiniones políticas.

Es muy simple. Yo siempre he estado en contra de OTAN. He visto cómo mi pueblo pedía la ayuda de OTAN y estuve en contra de eso, pero cuando te están matando, estoy seguro que pedirías la ayuda de peores. Hoy, lo interno y externo: lo externo es todo externo, no solamente los Estados Unidos. Cuando Irán y LOS BRICS comenzaron a apoyar a Asad, todavía era una revolución pacífica. De modo que eso es una forma de intervención. ¿Cómo lo llamarías tú? ¿Solo es mala la intervención externa cuando viene de tus enemigos? ¿Si tú intervienes, eso es interno?

Creo que el tema aquí es que hay un pueblo que está muriendo y un país que está perdiendo su futuro. De modo que es mayor la responsabilidad que la ira que ya tenemos en muchas partes del mundo. Lo que vimos al inicio, no fue a las fuerzas que llamamos "progresistas" parándose frente Al Asad y diciéndole: "Tienes que resolver este problema con tu gente". Te digo, se trata de muchos regímenes que vieron la Primavera Árabe y que buscaban que este dominó terminara, porque no querían que continuase el modelo de la voluntad del pueblo. En este sentido, no creo que la intervención pueda ser solo desde la OTAN. La realidad es diferente que la verdad. La realidad es multifacética. La verdad se sugiere por sí misma, como Dios, como algo no negociable. Hacia allá no

vamos con el cine.

Al comenzar 2012, los medios de Assad mostraron reportajes en los que se decía que había una coproducción internacional de una película con un presupuesto de 43 mil millones de dólares y que todo lo que se veía en YouTube era puesto en escena en Qatar. Incluso hicieron fotos de gente catari haciendo un modelo de Assad. Decían a la gente siria: "Si ven a alguien en la televisión diciendo que Assad está afuera, deben saber que no es verdad. Es un espía satélite transmitiendo una imagen falsa".

¿Cuál es el resultado? Una comedia. El resultado de eso es que todos pierden la fe en lo real. De modo que sabemos lo que es una mentira, pero no sabemos lo que es la realidad. Funciona.





*Costa da Morte* (2013) de Lois Patiño.

## Paisaje y tiempo<sup>1</sup>

Lois Patiño

Desde hace cuatro o cinco años, mi trabajo trata de reflexionar alrededor de la representación del paisaje en el cine. La película que ha sido invitada al EDOC, *Costa da Morte* (2013), es la síntesis de la exploración en torno al paisaje, que he realizado a lo largo de estos años.

Mi trabajo se presenta muchas veces en festivales de cine documental, pero también en festivales de cine experimental, debido a mi trabajo con videoinstalaciones, galerías y museos. En este sentido, se trata de cine documental, porque se aproxima a una realidad; a veces, una realidad concreta, como en la película *Costa da Morte*, donde se recorre la geografía de Galicia, al norte de España. Otras veces, se trata de una realidad más abstracta. Sin embargo, es, sobre todo, un cine que busca explorar el concepto del paisaje.

Nací en Galicia, en España, pero me formé en Madrid. Mis padres son pintores y esto fue determinante en mi formación y en mi manera de ver el cine, porque mi trabajo intenta aproximar el cine a la pintura. Veréis que son trabajos donde el encuadre es muy importante; no hago movimientos de cámara, porque trato de profundizar y marcar la mirada en el paisaje.

Existen varias teorías en torno al origen del paisaje. Una de ellas dice que el paisaje, como concepto, nace cuando los

---

1. Intervención de Lois Patiño en el II Coloquio Internacional de Cine Documental, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 26 de mayo de 2014.

pintores empiezan a pintarlo. El paisaje nace cuando seleccionas una porción de realidad dentro de la continuidad de la naturaleza, cuando fragmentas esa imagen, ese entorno, al delimitarlo con la mirada. Es con esta idea de encuadre con la que trabajo en el cine. Entiendo que de alguna manera el paisaje es una imagen a la distancia. Si estás metido en un entorno, hablaríamos de otros conceptos asociados como: *lugar, territorio, atmósfera*, pero para mí el paisaje es una imagen en la distancia, una imagen recortada dentro de esta continuidad total de la naturaleza.

El trabajo que vamos a ver se titula *Paisaje y distancia*. La distancia me parece un concepto indispensable. Malcom Andrews, un teórico del paisaje, dice que para poder hablar de paisajes hacen falta dos acciones: distanciarse y detenerse. De alguna manera es lo que yo hago; es algo que nació como una intuición y que luego fui profundizando y entendiendo. *Paisaje y distancia* es una serie que tiene cuatro o cinco videos. Esta pieza habla de la distancia y la lejanía como desaparición; trata sobre cómo el ser humano está integrado en la naturaleza como un todo indisoluble y cómo esta lejanía hace que él se disuelva en la distancia. Esto fue grabado en la Cordillera del Atlas en Marruecos. Aquí vemos cómo el ser humano se adapta al territorio, cómo los habitantes de la cordillera son capaces de construir un campo de fútbol entre unas montañas escarpadas.

En una película como *Costa da Morte*, llevo esta idea un paso más allá, con el sonido. Aunque *Costa da Morte* está construida con planos muy abiertos de paisaje, vemos al ser humano alejado, trabajando, principalmente, pero en el campo sonoro escuchamos a las personas muy próximas, escuchamos su respiración, sus diálogos, los sonidos al trabajar. Eso también me permitía entrar en una nueva dimensión que me interesa: la intimidad, la experiencia íntima del ser humano. Hay dos conceptos de intimidad: la intimidad del espec-

tador en conexión con la inmensidad del paisaje y en *Costa da Morte*, la intimidad del ser humano mientras trabaja. Se genera, entonces, una doble distancia perceptiva entre imagen y sonido que propone una nueva experiencia del paisaje.

En las próximas dos piezas que voy a presentar, *Paisaje y duración*, entramos en otro ámbito que es el temporal. Lo que busqué en esta obra era una abstracción mayor del paisaje y una apropiación más subjetiva de la imagen. Lo que hice en estas piezas fue colocar un vidrio delante del objetivo y dibujar sobre él. Entonces, estas dos imágenes se superponían: la imagen real del paisaje y una imagen apropiada por mí, una imagen en la que intervenía utilizando a veces pinceles y otras vaselina para labios, generando, así, una distorsión de la imagen. El sonido es del viento y es un poco abstracto.

Esta pieza está directamente inspirada en la pintura de William Turner, en un cuadro que se llama *Lluvia, velocidad y vapor*. Me gustaba como él utilizaba las tormentas, la bruma, la niebla, para lograr una abstracción en el paisaje. Intenté buscar un encuadre y una distribución de los elementos similar a la obra de Turner y quería hacer un intento de pintura en movimiento. Es un cuadro estático, donde el clima va cambiando la distorsión de la imagen; es una pieza próxima al videoarte, donde la idea conceptual era que lo que estamos viendo, no la imagen real objetiva, sino una interiorización de la imagen del paisaje.

El concepto de duración viene del filósofo Henri Bergson, quien realiza una diferenciación entre el tiempo exterior, el tiempo que se extiende por el espacio en contacto con la materia, y el tiempo interior, el tiempo de la conciencia. En esta pieza, quería hacer una representación de cómo la imagen del paisaje exterior es interiorizada en un momento de sublimación, en un momento de conexión con el paisaje, y ahí es donde entra una distorsión del paisaje en formas; se trata más de una aproximación sensorial con una abstracción mayor.

Trabajo muchas veces en serie, trabajo en torno a un concepto y repito varias una idea similar pero con diferentes motivos. En este video, el encuadre tiene más movimiento, en el otro, el movimiento lo establecía el viento, la tormenta; aquí son las olas.

El siguiente proyecto está grabado en Islandia. Lo que hago, muchas veces, es ir a residencias artísticas, donde tengo de tres a cuatro meses de estudio de ese paisaje. Esto me permite ir con esta mirada de extranjero, ser más analítico, tener una capacidad de sorpresa y asombro mayor. Esto es muy importante, cuando lo que estás buscando es retratar un instante revelador o un paisaje que genere misterio, que tenga cierta energía.

La siguiente es una video-instalación. El video tiene muy poco movimiento y lo que hago es proyectar sobre láminas de papel, suspendidas en el aire. Entonces, en una sala oscura tenemos estos rostros de tamaño real y nosotros como espectadores nos relacionamos con ellos, que son casi como espectros. Aquí, en este otro video, la idea es la misma, un mismo motivo, pero con distintas distorsiones. Cuando trabajo en video-instalación lo más interesante, para mí, es la conciencia del propio cuerpo del espectador.

Vamos a un proyecto que se llama *Na-vibración*. En este intento, hay que estar atento a los movimientos sutiles que se desarrollan en el paisaje. El primero, la caída del agua en una catarata y las reacciones del agua con la luz y el viento. Sobre todo en esta pieza y en otras, donde la naturaleza es tan poderosa, toco también el tema de la inmensidad frente a la insignificancia del ser humano. Son simples piezas contemplativas, donde no hay diálogo; son películas, de alguna manera, descriptivas, en las que el no mover la cámara obedece a la idea de estar atentos a los movimientos del paisaje. Entiendo que si muevo la cámara, contaminaría y ocultaría estos movimientos; lo que quiero ver, aquí es cómo cae el agua y cómo esta reacciona con el viento, como se mueve con él.

Podemos ir ahora al proyecto que se llama *El movimiento del paisaje*. Lo que trato de hacer aquí es unir en la misma imagen dos temporalidades distintas; es la misma idea de estar perceptivo o contemplar los movimientos sutiles del paisaje, en este caso lo subrayo con la inmovilidad de la figura humana. La figura humana está inspirada en la representación del espectador de las pinturas de Caspar David Friedrich. Lo que vemos no es algo estático, sino un paisaje en el que se van estableciendo determinados momentos. Este proyecto es para galerías, lo presento en distintas proyecciones. Son nueve planos de un minuto y medio cada uno con una estructura muy rígida. En cada plano, la figura humana está detenida y se establece un movimiento en el paisaje, a veces, más sorprendente, otras veces constante. En este caso, el elemento sutil que se mueve es la sombra del humo que se desplaza por la tierra grabada en Islandia, en un área volcánica. Trataba de vincular dos tiempos: el tiempo detenido para la figura humana y el tiempo que se mueve en el paisaje. El final, como en la mayoría de mis trabajos, es simplemente una invitación a una contemplación pausada del paisaje. El encuadre que tiene toda esa masa de agua cayendo sobre la figura, creo que condensa mejor las nueve piezas del proyecto. También está plasmada esta sensación de asombro, este sobrecogimiento frente a un entorno abrumador.

La siguiente pieza, *Montaña en sombra*, está grabada en los Pirineos, entre Francia y España. Aquí, el espacio que grabo son montañas nevadas, de nuevo, con la figura humana. Siempre necesito la figura humana para dar una sensación de escala, para hablar en términos de inmensidad y significancia. Esta es una pieza que dura 14 minutos y es mi trabajo previo a *Costa da Morte* –ha obtenido un premio en el Festival de Oberhausen–. En este caso, está nuevamente, la búsqueda de abstracción; un equilibrio entre lo abstracto y lo figurativo. Grabé con teleobjetivos que me permitían aplanar las distan-

cias; mi idea era convertir la pantalla en un lienzo en la que pintaría con sombras de manchas negras y blancas.

Quería que el punto de vista que adopta la cámara no se pudiera ubicar bien. Hay planos muy picados en los que no sabes muy bien dónde está la cámara. Asumo el punto de vista de la montaña, hay una idea un poco animista, uso este recurso también a nivel sonoro; cuando escuchamos la respiración, es prácticamente como si fuera la respiración del paisaje.

En este otro video quería crear cierta confusión con la relación de las escalas. Como se puede ver, lo que al principio parece una montaña luego parecen hormigas y al final, casi parece la mirada de un microscopio a través del que se ve miles de células. Trabajé también con la idea del punto de vista, para que no se sepa bien dónde estaba la cámara. Lo que hice fue coger un telesilla y subir a la montaña, pero en lugar de ir con esquí fui con el trípode y la cámara.

De alguna manera, quería reflexionar más sobre la imagen y sobre la experiencia del espectador con respecto a ella. La película se abre con un par de citas; la primera es de Georges Didi-Huberman, filósofo francés –quien para mí es el más interesante– y que reflexiona sobre la imagen al decir: “Frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo ella nos mira, cómo nos piensa, cómo ella nos toca a la vez. De esta capacidad de alteridad de la imagen, es la imagen la que nos mira a nosotros; esto nos hace ser más conscientes de nuestro lugar como espectadores”. También tiene otra cita muy interesante que dice: “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, saber encontrar ahí donde la imagen arde, donde la ceniza no se ha enfriado, ahí donde guarda un signo secreto, una eventual belleza”. No obstante, esta idea de que la imagen guarda un secreto, tienes que descubrirla y esta es una de las claves en mi trabajo. Lo que intento es que el espectador vea una imagen y en un momento dado, a veces sin

saber bien por qué, establezca una conexión; se produce, entonces, un instante revelador.


Esta película establece dos relaciones. La primera era para hacer al espectador consciente de su ubicación dentro de la sala. No está viendo solo la imagen de la pantalla, sino que se está viendo así mismo viendo esa imagen; funciona funcionan como un espejo, es una película que te devuelven a ti mismo. Esta es la segunda relación tiene que ver con la temporalidad de la identidad, su carácter cambiante que también genera un paralelismo con la película. En la película vemos un único plano que aunque se mantenga siempre igual, va a adquirir nuevos significados, simplemente por el factor duración. Igual que nuestra identidad va cambiando, está en constante mutación.

Finalmente, quería hablar de algunos referentes que me han ayudado a hacer mis películas, me han enseñado a ver el paisaje a partir de sus propios trabajos. Uno de ellos es el estadounidense Peter Hatton. Hatton trabaja en 16 mm y proyecta sus películas sin sonido, para acceder a una intimidad mayor con la imagen. El sonido, aunque no sea musical, genera siempre un estado emocional que te guía como espectador y el silencio deja una apertura y una mirada más abierta a tus interpretaciones, pero sobre todo, esta idea de intimidad. Cuando ves las películas de Hatton, ves imágenes que buscan cierta poesía cierto misterio; son planos, no demasiado largos, en los que se establece un movimiento sorprendente en el paisaje inesperado y, al no haber sonido, todos los sentidos se concentran en la mirada, dando una mayor profundidad.

Otro de los autores clave es James Benning, también estadounidense. Sus obras entran dentro del cine estructuralista paisajístico y lo que hace él es trabajar con tomas muy largas; estudia la temporalidad en la imagen y cómo una misma imagen se va reinterpretando, simplemente por la duración. En una de sus películas, *10 cielos 13 lagos*, se puede observar

diez planos de cielo, cada uno de 10 minutos, obligándole al espectador a estar pendiente de ese cielo que seguramente pasa desapercibido en la vida cotidiana. Como espectadores, descubrimos un sinfín de matices y de detalles en esos cielos que se convierten en un espectáculo.

Sharon Lockhart también lleva este estudio de la temporalidad en la imagen a un paso mayor. Una de sus piezas – que a mí me gusta mucho –, *Doble marea*, es una película formada por dos únicos planos, cada uno de 45 minutos. El primero es una mariscadora trabajando en una marisma al amanecer; el segundo plano es ese mismo espacio, la misma acción de la mariscadora al atardecer, la niebla va develando y cubriendo el paisaje. La obra genera una imagen del trabajo como un ritual en el cual se mezclan las temporalidades. En la película, la imagen contrastada permite un extrañamiento frente a la realidad, y una abstracción mayor, siempre se está tratando de aplanar la imagen, para que la pantalla se convierta en un espacio plano.



**3**  
**Estados**  
**del documental**  
**ecuatoriano:**  
*Temas*

*Alfaro Vive Carajo (2015) de Mauricio Samaniego.*



## El documental ecuatoriano en el nuevo siglo

Christian León

El desarrollo del cine documental en Ecuador, por el contexto particular en el que se produce, tiene características muy singulares respecto de otras cinematografías latinoamericanas. En la actualidad, el cine documental despunta, incluso sobre la ficción, acumulando reconocimientos nacionales e internacionales y un fuerte respaldo del público local. Esta situación exige ser comprendida dentro de la historia social del país y en el contexto particular de la historia del cine nacional.

A lo largo de la historia, el cine nacional tuvo una producción esporádica y discontinua, caracterizada por los bajos niveles de especialización y la ausencia de una industria cinematográfica.<sup>1</sup> Esta situación produjo que el cine de ficción sea un emprendimiento de alto riesgo financiero, generalmente relacionado a iniciativas personales. Por su parte, los registros documentales fueron mucho más constantes –incluso durante algunos períodos fueron contratados por el propio Estado, aun sin que exista una ley de cine–; de ahí que a lo largo del siglo XX exista un mayor número de producciones de carácter documental que de ficción.<sup>2</sup>

1. Para una caracterización del cine ecuatoriano ver Christian León, “Ecuador”, en Emilio Cáceres, edit., *Diccionario de cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2010.
2. Para una síntesis de las películas ecuatorianas del siglo XX que se conservan hasta actualidad consultar: Cinemateca Nacional, *Catálogo de películas ecuatorianas 1922-1996*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2000. Según este catálogo el 73% de las producciones que reposan en la Cinemateca Nacional corresponden al género documental.

Esta situación es constante hasta la primera década del nuevo siglo, cuando se produce un abrupto cambio de la situación. Con el incremento de procesos de formación y profesionalización, la apertura de circuitos de exhibición alternativos, la aprobación de la primera Ley de Fomento Cinematográfico y la creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE) en 2006, se garantiza por primera vez una producción cinematográfica regular que crece anualmente. Esta situación genera un crecimiento del número de largometrajes de ficción que se hacían anualmente, hasta llegar a un número de trece estrenos en 2013. En un inicio, se crean muchas expectativas sobre la construcción de una industria nacional basada en el espectáculo cinematográfico. Se habla de un *boom* del cine ecuatoriano, del “mejor momento del cine nacional”, con base en el aumento del número de estrenos, sin considerar los aspectos estructurales de la producción, distribución y consumo fílmicos.<sup>3</sup> Una evaluación más profunda del supuesto auge del cine nacional lleva a considerar que muy pocas de las películas ecuatorianas entran en festivales de primera línea y que, a pesar del incremento de la visibilidad internacional alcanzada por el cine nacional, estamos lejos de cinematografías consolidadas y de mediano desarrollo del subcontinente.

En un texto reciente de evaluación de la situación de nuestro cine sostenía lo siguiente:

Es evidente que a pesar de sus éxitos, nuestro cine está lejos de ser una industria cultural sustentable o un ambiente

3. Juan Martín Cueva rechazaba el efecto mediático construido sobre la bonanza del cine nacional calificándola de una burbuja. Ver Juan Martín Cueva, “Hay que salir de esa burbuja, la del *boom* del cine ecuatoriano”, *El Telégrafo*, 30 de mayo de 2013. Por su parte, Alex Schlenker cuestionaba el simplismo con el que ha construido la idea de momento de auge del cine nacional. Ver “De *La hybrid del punto cero* a las narrativas (auto)documentales. Breves apuntes para pensar el cine documental hecho en Ecuador”, en Christian León, edit., *El documental en la era de la complejidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2013 / Cinememoria.

que sistemáticamente establezca condiciones para la creación artística. Creo que a pesar de los esfuerzos del Estado, las industrias creativas siguen siendo marginales. En el caso particular del cine, la acción se ha concentrado en el impulso a la producción, quedando aun por regularse la distribución, la exhibición el fomento a la cultura cinematográfica.<sup>4</sup>

La reevaluación integral de la situación del cine ecuatoriano nos muestra una faz en la cual la aspiración industrial, el carácter autosustentable y la seducción del espectáculo quedan aun postergados. En su lugar, tenemos la certeza de una industria frágil en la cual el porcentaje total de la taquilla nacional –en decremento– tiene que dividirse para un número creciente de películas. En esta situación, si bien las películas más consumidas siguen siendo ficciones, los documentales empiezan a ganar legitimidad y a consolidar un espacio en la opinión pública, la crítica, e incluso en la propia taquilla. Actualmente, asistimos a un proceso de revalorización del cine documental y con él de las aspiraciones del tipo de cinematografía, que es posible construir desde un país periférico y sin industria de cine. Muchos críticos, entre los cuales me incluyo, creemos que en las condiciones de nuestro campo, el tipo de cinematografía que debemos y podemos hacer se aleja mucho del cine industrial de mercado relacionado al espectáculo; de ahí que sostengamos que las formalizaciones logradas a través de las narrativas documentales están mejor logradas que aquellas alcanzadas en el ámbito de la ficción. Tenemos mejores películas documentales que de ficción; hemos alcanzado narrativas mucho más consolidadas en el campo de los lenguajes de lo real que en el campo restringido del relato argumental.

4. Christian León, “2012: nuevas búsquedas del cine nacional”, en *El Apuntador*, No. 51, diciembre, 2012, p. 56-59.



## Pinceladas para un perfil del cine documental ecuatoriano

En un intento por realizar un balance de las características que tiene el cine documental ecuatoriano, quiero arriesgar algunas ideas que trabajan sobre su particular ubicación dentro del campo cinematográfico, pero también tratan de determinar algunos de sus desarrollos narrativos y temáticos. Por las condiciones de financiación y realización, el cine documental ecuatoriano ha sido llevado a cabo por equipos pequeños que en muchos casos han logrado articular un trabajo prolongado basado en sostenidos procesos de investigación y relatos personales. Quizá por esta razón, los filmes documentales han crecido en cantidad, pero también en calidad. Basta mencionar que en la última edición del Festival Encuentros del Otro Cine se estrenaron cerca de una veintena de trabajos, o recordar que filmes como *El grill de César* (2014) de Darío Aguirre, *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera y *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo han sido las obras más galardonadas del cine nacional reciente.

En el ámbito de la exhibición, el documental ecuatoriano ha alcanzado estrenos en salas comerciales y en algunos casos con un relativo respaldo del público. Esta situación resulta excepcional, si se toma en cuenta que la narrativa documental en muchos casos está abiertamente opuesta a la lógica del entretenimiento. No quiero decir que todos los documentales se estrenan en salas comerciales, pero, a diferencia de lo que sucede en países vecinos, los documentales ecuatorianos que cumplen un estándar de factura y calidad tienen mejores condiciones de exhibición comercial. Adicionalmente, como ha sucedido en algunos casos, incluso pueden llegar a tener más espectadores que los filmes de ficción. Así por ejemplo, *Con mi corazón en Yambo* alcanzó 150 mil especta-

dores, ubicándose por encima de ficciones como *Pescador* de Sebastián Cordero y de *A tus espaldas* de Tito Jara. De igual manera, podemos mencionar *La muerte de Jaime Roldós* que tuvo 54.873 espectadores, cifra superior al promedio de una película de ficción.

Respecto del impacto social, el documental ecuatoriano ha logrado fijar la agenda del debate público, situación que realmente resulta excepcional en sociedades regidas por industrias mediáticas. Tomemos los dos ejemplos emblemáticos ya mencionados: *Con mi corazón en Yambo* generó la reapertura del caso de los hermanos Restrepo y logró involucrar al Estado y los medios masivos de comunicación en un debate sobre la violencia de Estado y el paradero de los cuerpos de los menores desaparecidos. *La muerte de Jaime Roldós* puso en la mira de la opinión pública la hipótesis de que el supuesto accidente del expresidente Roldós fue un crimen político articulado a nivel continental.

Me parece que estos hechos no son aislados, por el contrario, el documental ecuatoriano ha alcanzado un nivel de legitimidad y credibilidad capaz de generar un campo de gravitación sobre el que gira la discusión pública. Otra característica distintiva del documental ecuatoriano es su capacidad para generar reflexiones teóricas y desatar procesos de investigación que acompañen su práctica. Desde hace algunos años, el documental ha suscitado un debate con disciplinas de ciencias sociales, estudios de comunicación y cultura, que lo han posicionado como un campo privilegiado para pensar la identidad, la historia, la memoria, la diversidad cultural. Es decir, poco a poco, el documental se ha posicionado como un campo de producción de conocimiento que rebasa las esferas especializadas y genera intensos diálogos entre academia y cine. La presencia de carreras de posgrado como la Maestría de Antropología Visual y Documental Antropológico de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y el Co-

loquio Internacional de Cine Documental organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, dan cuenta de ello.

Respecto de las temáticas, también se puede ver una orientación más o menos clara. A mi modo de ver, nuestro cine ha enrumbado sus armas a trabajar los intersticios de la vida social, a enfocar realidades socioculturales invisibilizadas, a marcar los olvidos de la historia oficial, a visibilizar los vacíos existentes en los grandes relatos de la nación. En este sentido, el documental ha tomado la tarea de reinsertar, a manera de un inquietante suplemento, todo aquello que ha sido marginado y olvidado por los discursos estatales y mediáticos. Gracias al poder y la elocuencia de la imagen cinematográfica, el documental se ha convertido en un potente dispositivo capaz de pluralizar las temáticas del debate público en tono menor y cotidiano.

### Factores que explican la emergencia del campo documental

La actual emergencia y legitimidad del campo documental ecuatoriano ha sido producto de una serie de elementos relacionados con el contexto socio-económico, pero también asociado a una serie de procesos relacionados con el afianzamiento de la cultura documental en los ámbitos de la exhibición, la formación, la educación y la práctica cinematográfica que se viene produciendo con el cambio de siglo. Me parece que hay cinco factores que confluyen en la expansión y consolidación del cine documental en el país: a) la crisis económica y social b) la crisis de la representación argumental c) las nuevas plataformas de exhibición d) los procesos de enseñanza, formación y profesionalización e) la inserción de la

práctica documental en espacios extra-cinematográficos f) el relevo generacional.

En primer lugar, es plausible pensar que la crisis social y económica que se desata en Ecuador a inicios de los años 2000 fuese un detonante para el reposicionamiento de las prácticas de no ficción. En 1999, el país vive una de sus más severas crisis económicas, sociales y políticas. En ese año se produce una fuerte crisis financiera que desemboca en el proceso de la dolarización de la economía. Como consecuencia, se produce un ciclo de movilizaciones populares y ciudadanas que deponen al presidente Jamil Mahuad, y se inicia una ola de migraciones que genera que dos millones de ecuatorianos busquen mejores condiciones de vida en el extranjero. Esta situación golpea duramente en las formas de expresión cultural creando una necesidad –no satisfecha totalmente– de narrar la crisis y simbolizar el trauma social. En un primer momento, existe una imposibilidad de representar la desmembración social que vivía el país. En un segundo momento, se produce una emergencia de lenguajes testimoniales y registros de urgencia para hablar de la crisis, tanto en el arte contemporáneo como en el cine. Este movimiento crea un clima propicio para el desarrollo y trabajo con lenguajes de no-ficción.

En segundo lugar, dentro del campo cinematográfico se produce algo que quisiera denominar como “crisis de la representación argumental”. En plena época de crisis social, empiezan a aparecer un conjunto de películas de ficción sobre violencia urbana que de otra manera alegorizan y señalan la realidad traumática en la que surgen. Estas películas, utilizando procedimientos del cine directo y el *cinéma vérité*, dramatizan la descomposición social;<sup>5</sup> tratan de acortar inútilmente la distancia entre la realidad y su representación

5. Para un análisis de estas narrativas cinematográficas ver Christian León, *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, 2005.

a través del uso de estéticas documentales. *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero propone un registro de urgencia con mucha cámara al hombro, para retratar la descomposición social, familiar y moral. *Fuera de juego* (2002) de Víctor Arregui inserta fragmentos documentales para aludir a la crisis social y política que lleva a su personaje central a la delincuencia como único mecanismo para salir del país. Ambas películas muestran una ansiedad por retratar una realidad social esquiva; nos llevan a pensar en la impotencia de los lenguajes de ficción para abordar lo real. Estamos en presencia de una crisis de la representación frente a la realidad. Esta crisis no solo afecta a las narrativas de ficción, como lo demuestran los debates sobre la crisis de la representación planteada en el campo etnográfico,<sup>6</sup> sino que delata una distancia o inadecuación de la narrativa de ficción frente a una realidad caótica y desbordante. A mi parecer, es justamente este abismo representacional, exacerbado por los códigos argumentales de la ficción, lo que va a plantear el desplazamiento a los lenguajes, las estéticas y éticas de no-ficción.

En tercer lugar, mientras la crisis social y representacional se instala, asistimos a una consolidación y ampliación de las plataformas de exhibición y consumo documental. En 2002, se realiza la primera edición del Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC) que se convierte en una vitrina para el conocimiento de las escuelas históricas del documentalismo y los autores contemporáneos. El EDOC consolida un poderoso proceso sostenido de valoración de las estéticas documentales, que más tarde influenciarán decisivamente en la modernización de los lenguajes asumida por los realizadores documentales. Pienso que si los lenguajes del cine de ficción ecuatoriano dialogan muy poco con las tendencias contem-

poráneas, quizá se deba a que no tenemos una vitrina tan sofisticada y ecuménica como el EDOC para el campo de la ficción. El impacto del Festival ha venido acompañado de la ampliación de circuitos de salas alternativas, en los cuales el documental constituye parte del menú ordinario. Por otro lado, en los últimos quince años hemos asistido a la apertura de franjas de programación en la televisión abierta y por suscripción destinada al cine documental. Si a esto se suma las plataformas digitales –a través de las cuales se consiguen obras que por otros medios sería imposible–, nos encontramos con un panorama favorable para el consumo documental. Estas nuevas plataformas de exhibición y consumo documental han logrado construir una cultura del documental que explica gran parte de la legitimación social que tiene el género.

En cuarto lugar, hay que destacar los procesos de enseñanza, formación y profesionalización aupados por las instituciones de educación universitaria. Si bien es cierto que una buena cantidad de documentalistas estudiaron en el extranjero, la enseñanza del documental se ha extendido en las escuelas locales. En muchas carreras de cine e institutos dedicados a la realización audiovisual se educaba tradicionalmente en el gran cine de ficción. Esta tendencia se ha ido modificando paulatinamente; así por ejemplo, en la escuela de cine de la Universidad San Francisco de Quito –la más antigua del país– se introdujo tempranamente materias relacionadas con la apreciación y práctica documental. En la actualidad, incluso el Instituto Superior de Cine y Actuación (INCINE) –conocido por su orientación hacia la ficción autoral– ha empezado a trabajar en la estética y la práctica documental. A este panorama se suma una serie de laboratorios, estancias y concursos regionales e internacionales que tienden a fortalecer la formación y profesionalización en el campo documental.

En quinto lugar, nos encontramos con la inserción de la

6. Para un análisis de la crisis de la representación antropológica y el menoscabo de la autoridad etnográfica ver James Clifford y George Marcus, edit., *Retóricas de la antropología*, Madrid, Júcar Universidad, 1991.

práctica documental en distintos espacios que rebasan el campo propiamente cinematográfico. A diferencia de lo que sucede con el cine de ficción, las narrativas de lo real tienen una potencialidad de ponerse al servicio de un conjunto de necesidades sociales, culturales y políticas que amplían el campo de ejercicio documental. Simplemente quiero mencionar algunos de estos campos, sin ningún ánimo exhaustivo: el periodismo, el arte contemporáneo, el activismo político, el trabajo comunitario, la comunicación institucional. Estos campos amplían la frontera documental y generan un espacio de incidencia más allá del arte o el entretenimiento.

Finalmente, me parece que un último factor que explica la emergencia de los lenguajes documentales en Ecuador tiene que ver con un saludable relevo generacional que se ha producido en diálogo con las tradiciones cinematográficas locales. Mientras en el campo de la ficción existe una actitud parricida que rechaza todo cine ecuatoriano hecho en el siglo XX, en el documental encontramos gestos de recuperación, revisión y actualización de las tradiciones del pasado. Es por esto que, mientras en el cine de ficción existe una necesidad de permanente refundación, en el documental encontramos un respeto del legado que nos dejaron los cineastas de generaciones anteriores. Nuestro documental se funda en ímpetu arqueológico que lo lleva a valorar cada fragmento de metraje filmado, a resaltar la figura de los heroicos cineastas que nos legaron testimonios visuales en un contexto adverso y a revisar constantemente la propia historia del cine nacional. Hay muchos ejemplos: Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera realizan, en *La muerte de Jaime Roldós*, un homenaje a Gabriel Tramontana, realizador histórico de noticieros; Rafael Barriga revaloriza la figura del expedicionario sueco Rolf Blomberg en *El secreto de la luz* (2014); José Antonio Guayasamín realiza un homenaje experimental y deconstructivo

a la película *Los hieleros del Chimborazo* (1980) en Baltazar Ushka, *el tiempo congelado* (2008); filmes como *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) de Javier Izquierdo y *Descartes* (2009) de Fernando Mieles recuperan las figuras olvidadas de los pioneros del cine nacional. La nueva generación de documentalistas, que ha entrado en ejercicio en la última década, parece empeñada en un arreglo de cuentas con la nación, la memoria, la sociedad y el cine que heredaron. Este arreglo está basado en un rescate, recuperación y relectura de la tradición cinematográfica del país.

## Tendencias y estéticas documentales

A pesar de que existe una variedad de propuestas estéticas, y a riesgo de caer en el esquematismo, proponemos hacer un ejercicio de clasificación de las tendencias que el documental ecuatoriano ha desarrollado en los últimos 15 años. De entre las múltiples tipologías posibles, intentamos una en la cual podamos visibilizar las formas de discurso documental predominante, así como las estéticas emergentes. Nuestra tipología, tan arbitraria como cualquier otra, nos permite proponer una revisión de los caminos estéticos, discursivos y temáticos desarrollados por el documental en su etapa reciente. Bajo estas consideraciones, proponemos una revisión de las tendencias del documental ecuatoriano a partir de cinco categorías: a) el documental histórico b) el documental social c) el cine comunitario y militante d) el documental en primera persona e) documental autoreflexivo.

Sin lugar a dudas, el documental histórico, que aborda temáticas sobre memoria social, ha sido uno de los campos en donde han cuajado los mayores logros del lenguaje y las na-

rrativas documentales en el país.<sup>7</sup> A inicios de siglo XXI, se produce un conjunto de filmes que, a partir del trabajo de materiales de archivo, buscan reevaluar la historia nacional. Esta tendencia, ausente en el cine documental anterior, está relacionada a una serie de inquietudes generacionales respecto de la historia oficial heredada. Tempranamente, *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva abre una reflexión social y política sobre la historia contemporánea del país, usando la retórica de la epístola familiar. A esta película le seguirán un conjunto de filmes que a través de distintas modalidades fílmicas echan nueva luz sobre aspectos irresueltos de la memoria histórica. Entre otros mencionamos: *The rock: Galápagos en la II Guerra Mundial* (2004) de Nicolás Cornejo, *Fausto Bazantes (1980-1986)* (2005) de Carlos Naranjo, *Democracia 25 años* (2005) y *Velasco: retrato de un monarca andino* (2006) de Andrés Barriga, *¡Alfaro vive, carajo!: del sueño al caos* (2007) de Isabel Dávalos y *Memoria de Quito* (2008) de Mauricio Velasco. Esta tendencia ha seguido desarrollándose hasta la actualidad con filmes como *Mujer tras la ventana* (2013) de Nicolás Cornejo y *El Conejo Velasco* (2014) de Pocho Álvarez.

Sin duda, los filmes más ambiciosos y mejor logrados dentro de esta línea son *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo y *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. El primero constituye un relato en primera persona que articula historia familia e historia política alrededor de la desaparición en 1988 de Santiago y Andrés Restrepo, hermanos de la directora. El filme tematiza la memoria traumática surgida por la pérdida de los seres queridos, así como la historia de lucha de la familia por conocer la verdad sobre este crimen de Estado. A través

de una serie de materiales del archivo familiar e histórico, se va entramando una serie de reflexiones sobre el poder de las imágenes frente a la ausencia, la relación entre lo personal y lo social, la transformación de registros familiares en íconos políticos de la lucha por los desaparecidos. *La muerte de Jaime Roldós*, por su parte, constituye una verdadera reflexión sobre la forma de narrar la historia, sus olvidos y omisiones; se basa en una minuciosa reconstrucción histórica de las circunstancias que llevaron a la muerte.

Una segunda gran tendencia está relacionada con el documental de temática social que desarrolla y actualiza una tradición predominante a lo largo de la historia del cine ecuatoriano. Esta segunda tendencia, seguramente la más extendida en el cine ecuatoriano, se pone al servicio de la explicación de problemáticas sociales a través de una narración transparente de modalidad expositiva. De ahí que este tipo de documental se problematice poco a sí mismo y aborde un amplio abanico de temáticas como las identidades sociales, aspectos culturales o fenómenos que han convulsionado al país como la migración o la violencia. Una de las temáticas más recurrentes en este tipo de documental son las diferentes maneras de construcción de las identidades. Así por ejemplo, *Este maldito país* (2008) de Juan Martín Cueva se plantea la pregunta sobre qué significa ser ecuatoriano en un contexto de pluralidad de culturas e identidades colectivas; mientras filmes como *Tu sangre* (2005) de Julián Larrea, *La toma de la plaza* (2005) de Juan Pablo Barragán, *Taromenani, el exterminio de los pueblos ocultos* (2007) de Carlos Andrés Vera y *Labranza oculta* (2010) de Gabriela Calvache se preguntan sobre la identidad de los pueblos indígenas en un contexto caracterizado por la exclusión y el racismo. Por su parte, filmes como *Alpachaca, puente de la tierra* (2008) de José Luis Narváez, *Afro, la voz de los tambores* (2011) de Álvaro Muriel, *El barrio de las mujeres solas* (2013) de Galo Betancourt desarrollan preguntas

7. Para un análisis del documental histórico y su trabajo con la memoria ver Gustavo Aprea, comp., *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

respecto de la cultura afroecuatoriana; mientras, *A imagen y semejanza* (2007) de Diana Varas y *En primera plana* (2007), de Pablo Mogrovejo replantean problemáticas de la identidad a nivel de las diversidades sexuales.

Dentro del documental social existe un buen número de filmes que trabajan temáticas relacionadas a la cultura popular a través de la religiosidad, el deporte y la música. Filmes como *De cuando la muerte nos visitó* (2002) de Yanara Guayasamín y *La Churona* (2010) de María Cristina Carrillo abordan las distintas formas sincréticas de la religiosidad popular, mientras películas como *Ecuador vs. el resto del mundo* (2004) de Pablo Mogrovejo, *¡Mete gol gana!* (2007) de Felipe Terán y *Tarjeta roja* (2007) de Rodolfo Muñoz exploran aspectos relacionados a la pasión por el fútbol, del mismo modo que *Golpe a golpe* (2007) de Galo Betancourt y *La Tola Box* (2013) de Pável Quevedo incursionan en el mundo del boxeo. *Los Chigualeros* (2009) de Alex Schlenker y *Permiso, que llegó...* (2007) de Cristina Mancero, por su parte, realizan una exploración sobre las pasiones con la música salsa arraigada en el país.

Por otro lado, podemos situar a un conjunto de filmes que trabajan temáticas relacionadas al fenómeno de la migración, entre los que podemos citar: *Problemas personales* (2002) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, *Dividi-dos* (2004) de Galo Betancourt y *La separación* (2005) de Samanta Yépez. Respecto al tratamiento de la violencia familiar y la discapacidad, mencionamos dos bellos filmes: *Grandir* (2011) de Etienne Moine y Bernard José, y *Carlitos* (2014) de Juan José Guayasamín. Respecto de las personas privadas de libertad destacamos: *El comité* (2006) de Mateo Herrera y *Ellas* (2007) de Álvaro Muriel. Finalmente, y en menor cantidad de la que se esperaría, está el tratamiento de temáticas políticas; al respecto mencionamos dos ejemplos: *La Nariz del Diablo* (2009) de Pepé Yépez y *Cuba, el valor de una utopía* (2006) de Yanara Guayasamín.

Una tercera tendencia está marcada por el documental militante y comunitario. A diferencia del documental social, este tipo de cine busca transformaciones en los planos político, social, cultural y ecológico, y está directamente comprometido con causas de organizaciones, movimientos, comunidades de la sociedad civil. El audiovisual es visto como parte de procesos organizativos y luchas sociales y está asociado a dinámicas de producción, circulación y consumo distintas al documental tradicional.<sup>8</sup> Entre un buen número de filmes que caben en esta categoría podríamos citar: *¿Sospechosos?* (2010) de David Laso, *¿Por qué murió Bosco Wisum?* (2010) de Julián Larrea y Tania Laurini, o más recientemente, *La Consulta inconsulta* (2013) de Tania Laurini, *La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothon* (2013) de Juliana Kalifé, *Comuna Engabao* (2013) de Liberad Gills, *La clara y oscura* (2014) de Andrés Cornejo, *La deuda* (2014) de José Yépez, *Secretos del Yasuní* (2014) de Carlos Andrés Vera.

Cineastas militantes y activistas como Pocho Álvarez y Eriberito Gualinga son las figuras emblemáticas de estas prácticas audiovisuales comprometidas con la transformación social. Del primero podemos citar: *Tóxico Texaco Tóxico* (2005) y *A cielo abierto* (2009). Del segundo destacamos: *Soy defensor de la selva* (2003), *Sacha Runa Sachay* (2006) y *Los descendientes del jaguar* (2012). Adicionalmente, son dignos de mención un conjunto de instituciones y proyectos que trabajan en la capacitación y producción audiovisual en comunidades, con la finalidad de construir auto representaciones desde lo cotidiano hasta lo popular. En esta línea destacamos el trabajo del Festival Río de la Raya, los trabajos de la Corpo-

8. Para una definición de este tipo de prácticas audiovisuales consultar Gerylee Polanco y Camilo Aguilera, *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*, Cali, Universidad del Valle, 2011. Para una reseña de casos emblemáticos del cine comunitario en Ecuador, consultar Alfonso Gumucio Dagron, coord., *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, Friedrich Ebert Stiftung, 2014.

ración de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP) y el proyecto *Ojos que no ven* realizado por la Corporación La Máquina del Cine.

Una cuarta tendencia está constituida por el cine en primera persona. A lo largo de la última década, el documental ecuatoriano ha ido construyendo una pequeña tradición de cine subjetivo en el cual el realizador construye su relato poniendo en evidencia su lugar de enunciación personal respecto de los hechos contados. En estos documentales, el cineasta narra en primera persona, se transforma en personaje de su película y establece una verdad personal marcada por su punto de vista.<sup>9</sup> Seguramente, uno de los filmes más tempranos que hace un relato en primera persona es *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva; a este trabajo le seguirán: *Sin título* (2006) de Cristina Mancero, *AVC, del sueño al caos* (2007) de Isabel Dávalos, *Más allá del mall* (2010) de Miguel Alvear, *Abuelos* (2010) de Carla Valencia, *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo, *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012) de Iván Mora.

El director que más consistentemente ha realizado un documental biográfico con fuertes marcas subjetivas es Darío Aguirre. Este realizador ha trabajado una serie de problemáticas relacionadas a la búsqueda de su identidad personal en el contexto de la reconstrucción de las relaciones familiares y la migración. En *Cinco vías para Darío* (2010), el director se embarca en la búsqueda de personas que llevan su mismo nombre y apellido. A raíz del encuentro de estos homónimos desconocidos, el director realiza un ejercicio de autoconocimiento personal. En *El grill de César* (2014) decide poner en escena la conflictiva relación con su padre a partir del salvata-

je de un negocio familiar. La película es un relato de un reconocimiento mutuo entre padre e hijo, que reflexiona sobre el conflicto y diálogo entre dos modelos de masculinidad.

Una quinta tendencia está constituida por el cine reflexivo que habla sobre sí mismo. Este tipo de películas abordan la propia práctica cinematográfica y sus dilemas culturales, creativos y estéticos, en un poderoso ejercicio de autorreflexión.<sup>10</sup> En esta vertiente se pueden ubicar filmes como: *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) de Javier Izquierdo, *Aquí soy José* (2004) de Fernando Mieles y Pepe Yépez, *Descartes* (2009) de Fernando Mieles, pero también filmes como *Baltazar Ushka, el tiempo congelado* (2008) de Igor y José Antonio Guayasamín. Sin lugar a duda *Más allá del mall* (2010) de Miguel Alvear constituye al respecto la obra mejor lograda en esta dirección. La película es un relato en primera persona que pone en escena el descubrimiento que hace el director de las videografías populares, tras el fracaso financiero de su ópera prima. La película es una reflexión sobre el campo cinematográfico ecuatoriano, sus límites y exclusiones, así como también, una autoetnografía de lo que significa hacer cine en un país periférico y sin industria.

La revisión de estas cinco tendencias que el documental ecuatoriano ha desarrollado en los últimos quince años nos permite pensar su identidad, sus logros, así como también, sus limitaciones. Resulta sintomático que buena parte de los filmes se alineen con el documental expositivo de carácter social, así como que las narrativas más logradas y de largo aliento estén vinculadas al documental histórico. De la misma manera, es muy decidor que el cine comunitario y militante —una práctica de gran incidencia social y política— tenga tan poca visibilidad y legitimidad. Finalmente, queda claro que

9. Para un análisis de la introducción de la subjetividad en la práctica documental ver Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid, T & B Edit., 2004; Stella Bruzzi, *New documentary*, Routledge, Londres, 2006. En este mismo libro, Juan Martín Cueva realiza un análisis más detallado de esta tendencia en el documental contemporáneo ecuatoriano.

10. Para un análisis de la modalidad de representación reflexiva en el campo documental ver Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

el documental subjetivo y autoreflexivo –a pesar de ser una tendencia menos frecuente– es la faz más creativa de nuestro cine. Cabe advertir que el documental experimental, el metraje encontrado y el falso documental han sido muy poco desarrollados, lo cual nos habla de las ausencias y los caminos que tiene el documental ecuatoriano aun por explorar.<sup>11</sup>

### Bibliografía

- Aprea Gustavo, comp., *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- Bruzzi, Stella, *New documentary*, Routledge, Londres, 2006.
- Cinemateca Nacional, *Catálogo de películas ecuatorianas 1922-1996*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2000.
- Clifford, James, y George Marcus, edit., *Retóricas de la antropología*, Madrid, Júcar Universidad, 1991.
- Cueva, Juan Martín, "Hay que salir de esa burbuja, la del boom del cine ecuatoriano", *El Telégrafo*, Quito, 30 de mayo de 2013.
- Gumucio Dagron, Alfonso, coord., *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, Friedrich Ebert Stiftung, 2014.
- James Clifford y George Marcus, edit., *Retóricas de la antropología*, Madrid, Júcar Universidad, 1991.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- León, Christian, "Ecuador", en Emilio Cáceres, edit., *Diccionario de cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2010.
- *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala, 2005.
- 2012: nuevas búsquedas del cine nacional", en *El Apuntador*, No. 51, diciembre, p. 56-59, 2012.

11. Dentro del documental experimental se puede anotar *Camal* (2001) de Miguel Alvear, *Domingo orgiástico* (2005) de Sandino Burbano y *Recordando el ayer* (2007) de Alexandra Cuesta. Entre los pocos casos de uso de la estética del metraje encontrado *Bifurcando la mirada* (2006) de Federico Koeller o *Rolf Blomberg/Juan León* (2009) de Juan Carlos León. Dentro del falso documental existe hasta la fecha un solo caso, *Un secreto en la caja* (2014) de Javier Izquierdo.

Polanco, Gerylee, y Camilo Aguilera, *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*, Cali, Universidad del Valle, 2011.

Schlenker, Alex, "De *La hybris del punto cero* a las narrativas (auto) documentales. Breves apuntes para pensar el cine documental hecho en Ecuador", en Christian León, edit., *El documental en la era de la complejidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Cinememoria, 2013.

Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid, T & B Edit., 2004.





*El Conejo Velasco (2014) de Pocho Álvarez.*

## Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano

Alejandro Aguirre Salas

En esta reflexión, quisiera hacer una doble entrada: por un lado, pensar la puesta de sentido, la historización y problematización del pasado reciente –que muchos de los documentales contemporáneos ecuatorianos desarrollan–, y por otro, hacer un acercamiento a la identidad; cómo se habla y se piensa sobre ella.

Es significativa, y ya lo han planteado varios compañeros, la innegable y sólida madurez del documental ecuatoriano, ante una producción de ficción en proceso de consolidación. Partamos proponiendo que, tácita o implícitamente, una de las búsquedas, una de las grandes preguntas que nos seguimos planteando, es sobre nuestra identidad, sobre “quiénes somos” como nación. En muchas creaciones, en ambas entradas discursivas –ficción y documental–, se continúa en el intento de comprender esto. Y tal vez, el formato documental pueda resultar más idóneo para pensarnos en este sentido.

Estructuralmente, el relato de ficción clásico está diseñado a partir de certidumbres, de puestas de sentido que organizan la acción y el conflicto hacia una dirección. Se constituye en una ordenación teleológica; vamos hacia algún lado. Los personajes se desarrollan en función y caminan hacia un destino casi fatal. El narrador conoce y comprende todo de manera omnisciente. Esto recuerda al documental *Mejor*

que antes (2009), de Andrés Barriga, donde están estos niños de escuela fiscal que repiten de manera memorística, sin pensarlo, la historia de Eloy Alfaro. En el relato, en la historia oficial, todo acontece para algo. Alfaro se exilia para encontrar alianzas, llega a Panamá para conocer a su futura esposa; narración por certidumbres. X conduce fatalmente a Y. Una libreta en un cajón, un encuentro casual, un cambio de clima: cada elemento cumple un papel en función del sentido global. El probar una premisa guía el relato. Junto a esto, con no poca frecuencia parecería que nuestros relatos de ficción, junto a la historia concreta, aun procuran dar cuenta de las características de un grupo social, de una clase, de un colectivo urbano.

En contraposición, el documental enfrenta una realidad externa, infinita. En este tipo de narración, el acceso al conocimiento es inevitablemente limitado. Una prueba de esto lo da el testimonio como recurso fundamental. Este es una constancia de lo vivido. “Estoy limitado por mi experiencia particular; no puedo abarcar la totalidad de lo acontecido; lo único que puedo narrar es lo que conozco, lo que viví, a lo que me enfrenté”.<sup>1</sup>

Como propone Juan Martín Cueva en este mismo libro, es recurrente en el documental contemporáneo la presencia testimonial del realizador. Esto determina constantemente una forma de discurso; como si la experiencia fuese un ancla, una justificación, un disparador que explica el por qué de algo: *Abuelos* (2010) –donde se narra este pasado hecho por distintas personas–, *Con mi corazón en Yambo* (2011), *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012), *El lugar donde se juntan los polos* (2002), incluso el relato de *AVC, del sueño al caos* (2007), en el que la narradora/documentalista piensa desde sus experiencias más vitales un pasado del que fue completamente

ajena. Como si estos hitos de autorreferencia vincularan la Gran Historia con mi experiencia vital. Esto permite reconocer la no omnisciencia del narrador. Contrasta con el documental tradicional, en donde un narrador anónimo, armando la argumentación, intenta la totalidad.

En las producciones contemporáneas encontramos un realizador que es a la vez investigador, como en los trabajos de María Fernanda Restrepo o de Manolo Sarmiento, donde los límites intrínsecos para el testigo/documentalista, que está tratando de develar algo, se topan –segundo límite– con una frontera institucional a la verdad. Más allá de la imposibilidad de conocer la totalidad, aparecen estructuras estatales y paraestatales que impiden terminar de cerrar los relatos. Comienza a latir la disputa por la memoria.<sup>2</sup>

Alfredo Bryce Echenique, en referencia a la literatura, diferencia el recuerdo de la nostalgia: el *recuerdo*, como la memoria de lo que fue, y la *nostalgia*, como un pasado –dice él– metido en el alma, siempre en presente; un pasado que no se acabó, porque nos damos cuenta que se vivió mal, porque no lo entendimos, porque no se completó, y está invadiendo el ahora. De alguna manera, mientras el *recuerdo* es lo que fue, la *nostalgia*, dice Bryce, es lo que no somos, lo que no hemos sido, lo que no hemos podido llegar a ser, lo que pudimos ser y no fuimos; todo, producto de este pasado no cerrado. Nosotros como un gran cúmulo de recurrentes preguntas sin respuesta que están cuestionándonos siempre.<sup>3</sup>

Por eso decía que el documental de alguna manera se acerca más al asumir que “no tengo las fórmulas enteras, estoy tratado de encontrar piezas para explicarme”.

1. Al respecto, ver Paul Ricoeur, “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico” en ¿Por qué recordar?, Barcelona, Granica, 2002, p. 24-28; y Alessandro Portelli, “Lo que hace diferente a la historia oral: Recuerdos que llevan a teorías”, en Dora Schwarsztein, comp., *La historia oral*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991, p. 36-51.

2. La definición es de Bruno Groppo, “Las políticas de la memoria”. *Revista Sociohistórica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata*, No. 11-12, 2002, p. 187-198.

3. Alfredo Bryce Echenique, “Terrible y maravillosa nostalgia”, en *Crónicas perdidas*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 184-192.

*Memorias de Quito* (2008) de Mauricio Velasco, comienza con la imagen de una diminuta mujer indígena desnuda, embarazada, desconocida, parada sobre un banco. Como François Laso ha analizado, a partir de visiones como esta se piensa en “estos otros” que no tienen nombre, “estos otros” anónimos, borrados. Estas negaciones identitarias, estas tensiones –con lo indígena, profundamente– construyen también lo mestizo. Documentales como *Memorias...*, o como *Este maldito país* (2008), de Juan Martín Cueva, reflexionan sobre ello y piensan “dónde está la identidad”, en paralelo al conflicto de un mestizo que es en tanto impuro, que rechaza su ascendencia indígena. Se trata de una sociedad que está dedicada a negar parte de sí. Esto lo encontramos en los apellidos indígenas que se hacen vergonzantes, como refiere *Labranza oculta* (2010) de Gabriela Calvache.

Nuestra sociabilidad a menudo tiende a lo privado, a lo íntimo, como si operase una necesidad de ocultarse; como siuviésemos la urgencia mestiza de correr a nuestros espacios para descansar en confianza y poder quitarnos, como Eugenio Espejo, el polvo de arroz que tapa el color de una piel que todavía nos duele. Mundo barroco –seguimos a Bolívar Echeverría–, donde el disfraz se funde con la carne en indistinguibles fronteras. Ahí están los viejos mestizos en *Memorias de Quito* hablando de su origen blanco. En nuestras formas de relación, aun parece seguir operando el esquema de una sociedad de castas. Tenemos marcas en la piel y sentimos que debemos ocultarlas. Hay algo de eso cuando en algunos de estos documentales se piensa las fiestas de Quito como ejercicio del borrar lo no mestizo-españolizado. También lo advertimos en reflexiones como las de *Labranza Oculta*, donde la patrimonialización borra a los hacedores del legado: la reconstrucción de un edificio en el centro histórico, hecha por estos albañiles que saben tácitamente que cuando termine la reparación no podrán acceder al lugar y, como ellos mismos

plantean, desaparecerán de la memoria igual que los que construyeron originariamente. Será el mismo documental el que, muy parcialmente, rompa ese destino.

Es fundante esta tensión en nuestros problemas identitarios, y quizás el documental, por su forma, es más capaz de escucharla. Pertenencias diversas, por momentos antitéticas para un relato unívoco de identidad.

Documentales como *Este maldito país* o ejercicios como los del Pocho Álvarez, *Nosotros, una historia* (1984), prueban este borrar a los subalternos, y cuánto tenemos nosotros de cómplices en eso. Supresión que no solo los anula como actores, sino como simples integrantes de nuestro relato colectivo. Coincidíamos con François Laso en que esta supresión de las imágenes de las otredades expresa cuán llenos estamos de no dichos, de verdades a medias, de mentiras completas; un “no somos” cubierto de vergüenzas –sobre todo étnicas–, vergüenzas de que se sepan mis orígenes huasipungueros, mulatos; un “no somos”, un “no resuelto”. Dejo latente esta primera entrada, para volver a ella en un momento.

Pensemos el documental contemporáneo que busca historizar y a la vez actualizar el pasado reciente, un pasado que se pretendía cerrado, de actores ya no en disputa; pese a que nunca han dejado de estarlo.

Dos de nuestros hitos históricos fundamentales son inevitablemente –y se hace obvio con la lista de los documentales que podríamos citar–, la muerte de Jaime Roldós, vinculada con el retorno a la democracia, por un lado, y por otro, la violencia del febreoscorderato, otro de los ejes que moviliza, transforma y casi parte en dos nuestra historia. A nivel regional, las referencias principales están en la violencia de la dictadura chilena y la prisión de Pinochet o el proceso sandinista, por ejemplo, al pensar el origen de las motivaciones y voluntad de lucha de “Alfaro Vive Carajo”. Cuba, y esto es significativo, cae dentro de un pasado brumoso; casi no hay alusiones a ella en estas narraciones.

Para la presente generación de documentalistas la muerte de Roldós, incluso más que el regreso a la democracia tras una dictadura poco represiva, es el punto de arranque, el cero generacional. Y –regreso a lo que decía Bryce Echenique– encontramos la nostalgia. Pensar nuestro presente como un “hubiésemos podido”, un nostálgico “mataron a Roldós y esto, que iba para allá, ahora...”. Si bien en el documental sobre *El Conejo Velasco* (2014) no llega a plantearse que su muerte modificó nuestro destino colectivo, hay algo que sin él se perdió. Nostalgia: nosotros como un “no somos y lo deseamos”; ahí también entramado con vínculos personales.

*Nosotros, una historia: el movimiento obrero ecuatoriano* (1984), de Pocho Álvarez es uno de los primeros documentales que politizan el pasado aun latente. En él hace una reconstrucción histórica del movimiento y de las luchas obreras. Lo realiza en el 84, poco antes de que caiga el bloque socialista y entre en crisis todo paradigma de izquierda, momento en el que todas las certidumbres se perdieron y las promesas del neoliberalismo y su “futuro luminoso” se consolidaron.

En la década del 90, la tradición de izquierda será el “pasado oneroso”. *El lugar donde se juntan los polos* (2002) hace referencia a la generación surgida en ese período como “la de las cartas echadas”. Aquí se piensa esa sensación colectiva de, parafraseo, “haber llegado tarde, y seguir comprometidos con los que ya no están; sin proyectos políticos, que finalmente ya no arrastran nada”. Época de profunda incertidumbre, que deviene “vergüenza de ser de izquierda”. Serlo, menciona Alejandro Moreano en el último documental del Pocho Álvarez sobre el Conejo Velasco, era pecar de esquizofrenia. “No te metían preso, te mandaban al manicomio porque eras simplemente un tipo alienado, incapaz de comprender lo real”.

En el año 2000, cuando quiebra el proyecto neoliberal –Ecuador cae en el congelamiento bancario, Argentina en el corralito–, en el momento en que la certeza neoliberal se

pone en cuestión, el documental entra en auge. La Corporación Cinememoria arranca en 2001.

Cuando hay una crisis de certidumbre sobre lo que tenemos por delante, comenzamos a pensar el pasado, a regresar al pasado. El Festival de Cine Documental Encuentros del Otro Cine (EDOC) surge en esta época. Buscamos respuestas atrás, para comprender nuestro contexto y pensar a dónde podemos ir: *Democracia 25* (2005), *Fausto Basantes* (2005), *Mejor que antes* (2009). Nostalgias de otros presentes perdidos.

Aquí vamos a encontrar distintas propuestas discursivas; unas de carácter generalizador, dentro de la tradición del “documental distante”, como las de Andrés Barriga en *Velasco Ibarra y el monarca andino* (2006), centrado en la pugna entre diversas interpretaciones que desde la historiografía se hacen de él; *Democracia 25* que relata el pasado reciente desde las versiones de los expresidentes, donde se excluye la violencia del Estado, o las de *Nosotros, una historia*.

Por su parte, construidas en la nueva entrada de lo colectivo a partir del vínculo con lo individual, encontramos *La abuela tiene Alzheimer*, *El lugar donde se juntan los polos* o *Abuelos*. Historias particulares que indagan de dónde vengo, quiénes me hacen y qué vínculos humanos nos unen. Los narradores se preguntan qué habrán sentido y pensado sus allegados, cómo habrán vivido sus experiencias particulares –la lucha, la tortura, los afectos–. Va a ser a partir del círculo vital, genealógico –abuelos, tíos, padres–, que se regrese a abreviar en esos setentas tan negados, vinculando la historia con la experiencia personal. Documentales como *Mi corazón en Yambo* o *La muerte de Jaime Roldós* están a medio camino, entre lo colectivo y lo individual.

Esta reconstrucción también se vincula a lo continental. En *La muerte de Jaime Roldós* se piensan nuestros destinos marcados por el Plan Cóndor; cómo en otros –*Mejor que antes* es un ejemplo– la experiencia familiar es producto de la Revolu-

ción nicaragüense, de la lucha chilena o de una crisis económica que empujó a la migración laboral. Comenzamos a entrever una identidad producto de la convivencia y no del mestizaje de síntesis; la convivencia como elemento constituye. Ante una visión oficial que pretende totalidades unívocas, los documentales ponen en primer término piezas difíciles de diluir.

Este tiempo va a motivar la recuperación de antecedentes combativos o represivos. Gobiernos que se autodefinen como progresistas y documentales que problematizan el pasado confluyen en un mismo tiempo. De ninguna manera el uno genera al otro. La lucha de los Restrepo, que llevaba más de 20 años, alcanza nuevos oídos receptivos –no necesariamente por acción del Estado–. Pedro Respeto estuvo todos los miércoles en la Plaza Grande. Hoy, *Con mi corazón en Yambo* es el documental más visto en el país; comienzan a ser escuchados, porque hay nuevas condiciones e intereses que están reconstruyendo sentidos del pasado.

En las luchas históricas de nuestro continente, movimientos y organizaciones sociales edificaron capitales simbólicos –evidentes en consignas, canciones, figuras referentes–, negados durante el correr hacia delante del neoliberalismo. El “Ni perdón ni olvido”, que retomaron los Restrepo y que surgió en las luchas por los desaparecidos del Cono Sur, hoy es apropiado por actores emergentes que se asumen como “los legítimos exponentes”. Ante capitales simbólicos, producto de grandes sacrificios y entregas, la disputa –esto es fundamental– pasa a ser definir quiénes heredan esas luchas previas, con qué legitimidad se hacen acreedores de ellas, incluso qué historias hacen ese pasado y cómo son estas interpretadas: quiénes son nuestros antepasados. Cuando en el documental sobre Roldós se estudia el uso de la figura política del expresionista, Sarmiento opta por entrevistar al hijo teatrero, que decidió no ser un agente activo dentro de la política nacional; lo vemos, más que como un “heredero político”, como un sujeto

producto de su historia, como se plantea en el documental, devenido un Hamlet que no quiere el poder, y que enfrenta el dilema de no combatir al tío asesino.

Tenemos, entonces, un pasado no saldado que aun está en disputa; una historia y una memoria que aun están negociándose. El “quiénes somos” y el “quiénes pudimos ser” se está peleando en estas piezas sueltas, y en quién las acomoda.<sup>4</sup>

Decíamos que el caso de Roldós, el de los Restrepo –dos claves de estos conflictos con el pasado– evidencian que la negación, el borrar, la imposibilidad de encontrar sentidos; en mucho son producto de una estructura estatal: dentro hay un poder suprapolítico que sobrepasa cualquier intento de resolución de nuestras verdades, que escapa a cualquier forma de control, que excede incluso a gobernantes de Estado, como al mismo Roldós. Este “no pudo ser”, esta nostalgia nuestra de lo que deseábamos, queda entonces velada desde arriba.

Y a pesar de los límites, los documentalistas se construyen como agentes tenaces que no cesan de intentar revelar lo negado. Sus trabajos devienen una crónica de investigación –por momentos cercanos al policial negro–, una búsqueda de claves, yendo de aquí para allá, rescatando estas imágenes de archivos quemados, evidencias perdidas del período.

Y entonces la desaparición de los hermanos Restrepo, que podría pensarse como un hecho de puro azar –“si estos muchachos se hubieran demorado diez minutos más...”, “¡diez minutos menos!”, “si la policía pasaba por otro lugar...”–, el documentalismo demuestra que no fue azar. Era una época donde la muerte y la impunidad del Estado dominaban. *Fausto Basantes* es otra prueba. La muerte de Roldós, aun cuando hubiese sido un accidente, se dio en un período donde la política global no permitía desobediencias.

4. Al respecto, ver Enzo Traverso, “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en Marina Franco y Florencia Levin, comp., *Historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 67-96.

Cómo se relacionan los hechos va a ser un tema de conciencia, donde el ejercicio documental en muchos casos es una forma de cuestionar la versión oficial; evidencia las fracturas, los vacíos, pensando las formas de ponerlas en acción, en primer plano.

¿Cuál es nuestra historia? ¿Quién nos antecede? La memoria pública está en disputa. El documental *La muerte de Jaime Roldós* pregunta “¿a quién pertenece esta memoria?”. Fernanda Restrepo dice que su padre “es la única memoria que me queda”. Pocho Álvarez dedica su último trabajo “[...] a la memoria que es nosotros, al recuerdo que llama desafíos”. En el documental, la memoria y sus testimonios hablan de una urgencia, la de experiencias que no deben, que no quieren perderse. En última instancia es lo que queda.

Quiénes nos hicieron y cuál asumimos como el proyecto convocante. Son poquísimos, por ejemplo, los documentales –uno de ellos, *Este maldito país* (2008)–, donde se habla del Levantamiento Indígena de 1990, un hecho clave para consolidar la actual coyuntura política, y que ha sido anulado de la memoria colectiva.

Quisiera cerrar esta reflexión pensando el trabajo –fundamental en mi lectura en la disputa entre presente y pasado– del documentalista Pocho Álvarez. Generalizando, podríamos encontrar en él dos registros fundamentales, dependiendo del acento, pero nunca autónomos: el documental combativo, militante, de presente, que trata de incidir en las luchas actuales; y el otro, ejercicio más cercano a lo histórico, a la reflexión sobre lo fundante.

Al respecto, es profundamente significativo su nuevo documental sobre el Conejo Velasco. Desde la reconstrucción del proceso vital e intelectual de este militante/académico, muerto en 1978, se problematiza la actual coyuntura. La historia –y esto es clave para poder entenderla– es central para el debate y las luchas del presente. La recuperación de la im-

portancia de lo agrario y de lo indígena, el rescate de la teoría de la dependencia, el cuestionamiento al neodesarrollismo, a la hacienda moderna –no a la tradicional, sino a la industrial–, el real diálogo como forma legítima de la política, la urgente necesidad de un espacio que aglutine a las organizaciones políticas de izquierda, definir a los trabajadores y sus aliados como los verdaderos sujetos de la revolución, la autodeterminación de la Universidad, las reformas universitarias, etc.: Pocho Álvarez hace del documental histórico una estrategia para cuestionar la política y discursividad de las nuevas líneas de poder.

Regresemos a la primera entrada ¿Quiénes somos? ¿Quiénes nos constituyen? ¿Quiénes cimientan nuestras identidades? ¿Quiénes nos hacen? Somos quizás Pedro Restrepo –tan ecuatoriano–, o esa pequeña, anónima y desnuda mujer indígena, o los Alfaro Vive negados.

La identidad colectiva activa, en última instancia, es la comunidad imaginada<sup>5</sup> que aceptamos ser e integrar, por la que estamos dispuestos a apostar. ¿La del monumento a León Febres Cordero o la del levantamiento de 1990? De cierta manera, estamos hechos del pasado que perfilamos y de las decisiones sobre cuáles son los afluentes que sentimos nos forman.

Identidad es continuidad en el tiempo; somos porque seguimos siendo. ¿Continuidad de qué? ¿Continuidad de quiénes y para qué? Esto, frente a una sociedad con tendencias a la desmemoria y que excluye, por ejemplo, luchas pasadas. “¿Qué imágenes tendría la historia del Ecuador si en algún momento comenzaran a hablar todos nuestros silencios? ¿Cómo sería esa historia?”, se pregunta Manolo Sarmiento en *La muerte de Jaime Roldós*.

5. Sobre el alcance de la definición de “comunidad imaginada”, ver Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993.

En esta disputa del pasado, emprendedores de memoria<sup>6</sup> como son los documentalistas ecuatorianos en este instante, se han vuelto actores fundamentales dentro de este campo de batalla. La asistencia masiva en circuitos comerciales, a trabajos como el de los hermanos Restrepo o sobre el caso Roldós, hablan de cómo el documental, en última instancia, puede y está jugando un papel clave en la construcción de nuestros imaginarios sociales, de nuestra memoria pública y, en última instancia, de nuestra identidad.

### Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bryce Echenique, Alfredo, "Terrible y maravillosa nostalgia", en *Crónicas perdidas*, Barcelona, Anagrama, p. 184-192, 2002.
- Grosso, Bruno, "Las políticas de la memoria", en *Revista Sociohistórica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata*, No. 11-12, p. 187-198, 2002.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Portelli, Alessandro, "Lo que hace diferente a la historia oral: Recuerdos que llevan a teorías", en Dora Schwarsztein, comp., *La historia oral*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 36-51, 1991.
- Ricoeur, Paul, "Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico" en *¿Por qué recordar?*, Barcelona, Granica, p. 24-28, 2002.
- Traverso, Enzo, "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en Marina Franco y Florencia Levín, comp., *Historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, p. 67-96, 2007.

---

6. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.



*La bisabuela tiene Alzheimer* (2012) de Iván Mora.

## El uso de la primera persona en el cine documental ecuatoriano

Juan Martín Cueva

En dos de las citas que usaré más adelante, se encuentran enunciaciones que podrían ser subtítulos de esta ponencia, ya que señalan características que, pienso, tiene el territorio por el que avanza el cine documental en primera persona: “verdades parciales, tentativas y provisorias”<sup>1</sup> y “lo ambiguo, lo incompleto y lo inconcluso”.<sup>2</sup>

Me propuse abordar el tema del uso de la primera persona porque me parece que esta forma ha dejado de ser excepcional o accidental y se ha establecido como una tendencia que ha dado frutos interesantes en nuestra cinematografía. Esto no podría estar ausente de un simposio sobre los estados del documental en Ecuador.

Aunque es una hipótesis un poco aventurada, porque estamos hablando de una cinematografía en expansión, que no ha alcanzado las dimensiones suficientes como para establecer tendencias de modo inobjetable, me atrevo a decir que quizás el uso de la primera persona es uno de los rasgos que caracteriza nuestras obras más relevantes y las que han tenido mejores resultados, incluso en su aceptación por parte del público.

Quiero mencionar algunos títulos en los cuales es evidente el uso de la primera persona, aunque con variantes que vere-

1. Pablo Piedras, “El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos”, en *Cine Documental*, No. 1, 2010, disponible en [http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_04.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html).
2. Catalina Donoso Pinto, “Sobre algunas estrategias filmicas para una propuesta de primera persona documental”, en *Comunicación y Medios*, No. 26, Santiago, Instituto de la Comunicación e Imagen-Universidad de Chile, 2012, p. 28.



mos después. Sé que la lista no es exhaustiva, pero quisiera compartir de entrada ciertas referencias que precisan el territorio del que estamos hablando: *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo, *Cinco caminos a Darío* (2010) de Darío Aguirre, *Sin título* (2006) de Cristina Mancero, *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva, *Abuelos* (2010) de Carla Valencia, *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012) de Iván Mora y *El grill de César* (2014) de Darío Aguirre.

Quiero asimismo mencionar algunos casos un poco especiales donde no se trata del mismo tipo de intervención, menos directa del yo, pero una que ha dado frutos interesantes, quizá persona en el cón de la primera persona sino de una enunciación menos directa del yo: *AVC, del sueño al caos* (2007) de Isabel Dávalos, *Más allá del mall* (2010) de Miguel Alvear, *Apaguen las luces*, de Paúl Narváez (2012), *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, *Mi terruño* (2010) de Paúl Narváez, *Soy defensor de la selva* (2003) de Eriberto Gualinga, *Silencio en la tierra de los sueños* (2014) de Tito Molina, *Asier y yo* (2014) de Amaia y Aitor Merino. Me refiero a que en estos trabajos aunque la mirada o la voz que se construye es la del yo, la narración de alguna manera se aleja de ese yo, que se convierte en punto de partida pero no necesariamente en objeto mismo del interés del narrador, como sí sucede en las otras películas mencionadas.

Vale la pena buscar un poco de antecedentes no solo dentro del cine, sino también en el contexto de la historia de distintas formas narrativas. En la literatura se establece un dispositivo asimilable a aquel del que estamos hablando: la comúnmente denominada “auto ficción” que no es tan reciente ni tan posmoderna como se podría pensar:

Ya en *Ferdydurke* Gombrowicz se erige como protagonista de su obra. En esta primera novela, el recurso autoficcional está plenamente justificado por el tema y el objetivo original

de la novela: El autor del libro de relatos *Memorias del tiempo de la inmadurez* decide lanzar en su nueva obra una dura diatriba escrita desde la primera persona del autor contra los críticos literarios que no han entendido su obra precedente. Al final, el panfleto se acabará convirtiendo en una sorprendente novela filosófica de acentos mucho más amplios, pero el autor se da cuenta de los beneficios de la auto ficción y decide mantener la identificación entre protagonista, narrador y autor.<sup>3</sup>

La forma que usa el autor para insertarse en su propia narración es sorprendentemente parecida a la novela de Gombrowicz, que menciona Freixas, en la película ecuatoriana *Más allá del mall* de Miguel Alvear. Al inicio del documental queda planteado de modo muy explícito el punto de partida narrativo de la película, punto de partida que justifica plenamente el dispositivo utilizado. Una anterior película de ficción del mismo director tuvo un resultado decepcionante para él en cuanto a la afluencia del público, con las consecuencias económicas que ello implicó. Esta decepción o desencuentro es la base sobre la cual Alvear construye una reflexión en primera persona –aun si en este caso usa un “yo” interpuesto–, interpretando un actor el papel del director preocupado por entender en primera instancia qué pasó con su primera obra, y desde ahí ampliar la reflexión para preguntarse por lo que pasa con el cine ecuatoriano en general.

En el ámbito del cine documental, algunos referentes históricos son útiles para entender las bases sobre las que se asienta esta tendencia, para lo cual vamos a usar un texto del argentino Pablo Piedras titulado “El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo”:

3. Pau Freixa Terradas, “Witold Gombrowicz, un precursor de las literaturas del yo”, en revista *Ñ*, Buenos Aires, *Clarín*, 8 de agosto 2014.

En primera instancia, siguiendo a la teórica e historiadora María Luisa Ortega, debe reconocerse la influencia de dos movimientos: el Direct cinema y el Cinéma vérité. Surgidos ambos hacia fines de la década de los 50 en Norteamérica y Francia respectivamente, liberan al cine documental de sus férreas estructuras promoviendo la experimentación formal y un mayor acercamiento entre el cineasta y la realidad que lo circunda.<sup>4</sup>

En la hipótesis de María Luisa Ortega a la que se refiere Piedras, los dos movimientos mencionados como influencias del cine documental en primera persona le aportan diversos elementos: el *minimalismo observacional* en el caso del primero (el Direct Cinema) y la función que cumple la cámara en tanto *dispositivo provocador y catalizador* al servicio del trabajo de investigación del documentalista, en el caso del segundo (el Cinéma Vérité). Ambas cosas modifican la relación que se establece entre el espectador y la obra, poniéndolo frente a *nuevas temporalidades del devenir de los acontecimientos*. Asimismo, Ortega le otorgan al azar ciertas *capacidades reveladoras* al registro una característica más libre, menos controlada. Prosigue Piedra enfocándose ahora en lo que tiene que ver con los cambios tecnológicos que también condicionan el surgimiento del documental en primera persona:

Otro factor desencadenante es el desarrollo de las tecnologías videográficas hacia fines de la década de los 50. El video [...] impone cambios sustanciales en las tradiciones hegemónicas del documental de la época, cambios que, si bien tienen una raíz tecnológica, terminan siendo promotores de transformaciones estéticas. [...] Estrechamente vinculado al factor anterior, un elemento de relevancia para pensar la primera

4. P. Piedras, *op. cit.*, p. 5-6.

persona en el cine documental es el [...] del denominado "nuevo periodismo" en el campo de la televisión norteamericana, ya que este movimiento impulsa "la doble operación de incorporar al narrador en primera persona en géneros de no ficción y, por el otro, construir relatos tan entretenidos como lo hace la ficción."<sup>5</sup>

Cuando hablamos del uso de la primera persona en el cine documental decimos de una relación que establece la película –o su realizador y personaje– en dos direcciones: con la realidad filmada –personajes, lugares, procesos que el realizador convoca a participar en la película–, y con el público que va a ver la película y que evidentemente no recibe la información de la misma manera, cuando se trata de una ficción convencional, un reportaje o un noticiero, o cuando se trata de la enunciación en primera persona de una serie de afirmaciones que llegan a él cargadas por el filtro de esa experiencia vivida. Se trata de una enunciación desde la subjetividad –asumida, además, como tal– de una persona que tuvo o tiene relación con el tema del cual está hablando. Sobre lo que esto significa en cuanto a la sensación de verdad por parte del espectador, mencionaremos al final una reflexión de Jean-Louis Comolli.

La relación del discurso cinematográfico con la realidad es lo que varía cuando ese discurso está construido desde un narrador omnisciente, desde un narrador ficticio de percepción limitada, desde el intento de dar la voz a otra persona, o desde el ejercicio de la palabra en primera persona; persona que necesariamente se incluye en el dispositivo fílmico y asume esa enunciación como propia, como subjetiva, como limitada, como discutible y no como una verdad. Repasemos cada uno de los títulos mencionados y veremos que en todos los casos, el narrador se inserta en el dispositivo documental,

5. *Ibid.*

en unos casos más decididamente que en otros. Es decir que ya no es únicamente un narrador, sino que es parte de la realidad narrada y del objeto de observación, reflexión y representación de la película.

Estamos entre dos extremos que se dan cada vez más a menudo en el cine documental, en particular en Latinoamérica y en nuestro país. Por un lado, la pretensión de objetividad de determinados discursos audiovisuales, y la subjetivación del discurso que puede darse, también en la ficción convencional, cuando un personaje asume la enunciación de la narración y, por tanto, la historia llega al espectador filtrada por esa subjetividad –de otro modo no se explica que ciertas emociones se transmitan al espectador. Eso no podría ocurrir si el espectador no creyese, aunque sea de modo efímero y convenido tácticamente con el autor, que algo le está sucediendo a alguien–.

Volvamos por un momento a la literatura. Una reciente novela francesa, *Pour en finir avec Eddy Bellegeule* de Édouard Louis, pone en escena al propio autor en su infancia y adolescencia en un pueblo francés muy tradicional y homofóbico; él es homosexual. El autor, que es explícitamente el propio narrador y personaje de su novela –al punto de que su nombre era Eddy Bellegeule hasta que él lo cambió en el registro civil por el de Édouard Louis– cuenta cómo fue el proceso de escritura de la voz de su madre:

Intenté grabar a mi madre para luego transcribir lo que decía. Constaté que esto no funcionaba: no se entendía nada, el texto estaba totalmente desarticulado. En ese momento comprendí que es a través de la construcción –de ahí que haya puesto en la portada del libro la palabra *novela*– que podía alcanzar una forma de verdad. Una construcción que se acerca, no que se aleja de la realidad.<sup>6</sup>

6. Michel Abescat, “J’ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture. Entretien avec Édouard Louis” en *Telerama*, No. 3366, julio, 2014. Traducción del autor.

Más allá del funcionamiento y la lógica interna de una película, cuando se coloca como elemento esencial el uso de la primera persona, cabe reflexionar sobre el porqué de la fuerte incidencia de esta tendencia en las últimas décadas, sobre todo en América Latina. Pienso que una de las razones tiene que ver con la relación del lenguaje documental, con la “verdad” de la que habla Édouard Louis; verdad que se puede exigir de un material que hace referencia a la memoria colectiva de nuestras sociedades. Muchas sociedades sacudidas por episodios difíciles de digerir en su historia reciente han producido una extensa cinematografía sobre esas épocas, sin llegar a comunicar una percepción que le haga justicia a dicho trauma social.

Se puede pensar, por ejemplo, en el caso paradigmático de la película ecuatoriana *Con mi corazón en Yambo*. En ella se construye una representación de lo sucedido con la familia Restrepo en los últimos meses del gobierno de Febres Cordero para las generaciones presentes, aquellas que no tienen una memoria directa sobre el episodio de la desaparición de los hermanos Restrepo.

Es difícil pensar otra forma de contar esa historia, al menos otra manera que logre establecer ese nivel de empatía con un público masivo y diverso, que no sea el uso de la primera persona, en este caso de la hermana menor de los dos desaparecidos, que es no solo el personaje, sino la propia realizadora y narradora de la película.

Ni la película de Restrepo, ni la novela de Louis, ni otras películas documentales ecuatorianas de contundente fuerza –las de Carla Valencia y de Darío Aguirre, por mencionar dos ejemplos en los que esto es evidente– tendrían la misma cualidad si fuesen contadas por un tercero. La hermana, la nieta, el hijo, son fundamentales en tanto tales, no solo como vehículos de la voz narrativa, sino como garantes de la empatía entre el espectador, ellos mismos y los otros personajes –padres, hermanos o abuelos–.

El mismo Pablo Piedras plantea una hipótesis interesante, seguramente pensando en episodios traumatizantes sucedidos en el Cono Sur:

La reiterada utilización de la primera persona en el documental latinoamericano de la última década se basa en la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de una verdad histórica sobre los hechos traumáticos de la historia reciente. Resignificando la lectura del pasado, a través de la propia subjetividad de los realizadores, el documental subjetivo encuentra verdades parciales, tentativas y provisorias, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo, invirtiendo de esta forma la parábola del cine político militante de la década de los 70.<sup>7</sup>

En el caso del documental ecuatoriano, se ha explorado el uso de la primera persona de diversas maneras. Me parece interesante estudiar lo que se puede ver de ella con relación a la forma en que se estructura un discurso desde ese dispositivo.

El uso de la primera persona aproxima al documentalista a su objeto y por lo tanto acerca lo que queda en la imagen a lo que rodea la intimidad y la memoria personal del realizador. Por eso, ciertos temas reiterativos en todas o casi todas las películas mencionadas –la infancia, la familia, recuerdos personales en relación con la memoria social, la masculinidad o feminidad, el surgimiento de una forma de entender el mundo– son elementos que apuntan a la comprensión, por parte del propio documentalista, de la identidad individual; se trata, de algún modo, de un cine terapéutico.

Podría resumirse de modo bastante sencillo la relación que se establece entre el sujeto de enunciación del documental y el objeto de su interés y su trabajo: a) alguien que habla de

sí mismo, b) alguien que habla con el otro, y c) alguien que habla sobre el otro.

En el primer grupo, creo que *Sin título* de Cristina Mancero, es el mejor ejemplo, y también deberíamos mencionar a *Cinco caminos a Darío*, aunque en este caso hay una intermediación –los cinco homónimos del documentalista–. En este mismo grupo están también, de modo un poco más moderado: *Abuelos*, *La bisabuela tiene Alzheimer*, *Con mi corazón en Yambo*, *El Grill de César* y *El lugar donde se juntan los polos*. Todos ellos son ejemplos de películas que hablan desde el yo en primera persona del director, pero desde ahí hablan con y sobre otros; en general, personas muy cercanas a ellos –los hijos, los padres, los hermanos, los abuelos–, así sea para cerrar el círculo volviendo a enfocarse en sí mismos.

En este sentido, se trata de documentales autobiográficos, aunque no siempre la línea cronológica de una biografía se respeta, con elementos de diario íntimo y crónica familiar.

No debe extrañar que estas películas recurran de modo muy frecuente a imágenes, objetos, recuerdos y evocaciones de la infancia del propio realizador, y esto no solo como un elemento de la narración, sino como un hilo conductor del relato. En su texto *Sobre algunas estrategias filmicas para una propuesta de primera persona documental*, Catalina Donoso afirma lo siguiente:

Mi intención es explorar los vínculos entre la infancia, la memoria y la identidad en el documental autobiográfico. [Las películas con las que trabajé] reivindican el lugar de la infancia y desde esa posición privilegian una narrativa no lineal, basada en la fragmentación y la tensión entre esa energía independiente de lo parcial y las intenciones por alcanzar cierto grado de cohesión. En este sentido, el lenguaje fílmico, que no enmascara sus artilugios, sino que hace presente la materialidad de sus componentes,

7. P. Piedras, *op. cit.*, p. 7.

se inscribe en una presentación del viaje mnémico como cuestionamiento de la identidad en el sentido de un formato rígido o de un contenedor que no admite desbordes. Por el contrario, esta forma de nombrar el yo, le permite situarse en los espacios de lo ambiguo, lo incompleto y lo inconcluso. Pero no por ello permanece en la esfera de lo puramente personal e íntimo; por el contrario, se construye sobre la base de intercambios entre esa zona privada y las interacciones con lo público, lo social y lo político.<sup>8</sup>

El segundo grupo reúne documentales que partiendo de una enunciación en primera persona van en busca de otra persona o personas. En este caso, el recurso a la primera persona es un puente para llegar de modo más transparente al diálogo o a la confrontación con el otro. Ejemplos de esto son: *AVC, del sueño al caos* y *Más allá del mall*, así como *Mi terruño*, *Apaguen las luces* o también *Asier y yo*.

Ejemplos del tercer dispositivo serían *La muerte de Jaime Roldós* y *Este maldito país*, aunque hay muchos otros documentales en los que la cercanía del realizador con las personas que filma lo terminan incluyendo en el discurso, y por lo tanto develando su presencia. Señalando la subjetividad y la experiencia de la persona que está detrás de la cámara, podemos mencionar aquí el documental de Santiago Carcelén sobre Ramiro Jácome (*Memoria construida en la memoria*, 2004) o el de Pocho Álvarez sobre Jorge Enrique Adoum (*Jorgenrique*, 2010).

Como mencionamos al inicio, un caso particular es *Más allá del mall* de Miguel Alvear, porque en él, la primera persona está “interpretada” por un actor. Al iniciar la película queda establecido el dispositivo de manera explícita con un encuentro entre el realizador real y el actor que va a interpretar

su papel en el documental. De alguna manera, un antecedente de este dispositivo fue *Los Rubios* (2003), de la argentina Albertina Carri.

Otro caso particular es el de *Cinco caminos a Darío* de Darío Aguirre, quien filmando a otros personajes que tienen su mismo nombre, busca indagar en su identidad personal. En ese caso, sí se recurre a la infancia y los recuerdos personales, más marginalmente, dando esa función a los otros Daríos, los alter egos del realizador; son espejos en los cuales se mira para volver a mirarse a sí mismo al final de la película. Es decir, son sujetos sustitutos del mismo yo que está hablando – “el cine es un espejo pintado”, decía Ettore Scola –.

El uso de diálogos con familiares cercanos para hablar de sí mismo es algo que se puede ver en *La bisabuela tiene Alzheimer*, *Mi terruño* y *Abuelos*; mientras que el recuerdo de infancia como disparador del relato se observa en *AVC, del sueño al caos*; *El lugar donde se juntan los polos*; *Con mi corazón en Yambo* y también en *Abuelos*.

La comodidad que uno encuentra como realizador en el uso de la primera persona radica en ser una referencia íntima que recurre a los recuerdos. Esta sirve de cemento para unir los ladrillos de la narración de modo bastante sencillo y creíble para el espectador, porque la memoria de uno salta de una cosa a otra sin mayor dificultad, y de la misma manera lo puede hacer la película, sin que haya un quiebre del discurso.

*El grill de César*, *Mi terruño* y *Sin título* son más juguetonas por el recurso a elementos más lúdicos y experimentaciones formales, lo que hace que su tono sea más ligero. La adhesión del espectador a la película se resuelve por otra vía que las de *Abuelos*, *Con mi corazón en Yambo* o *El lugar donde se juntan los polos*, donde se trata de una adhesión más cerebral.

*Soy defensor de la selva*, de Heriberto Gualinga, es una primera persona del plural, así como *Mi terruño*. Estas películas nos hacen recordar que estamos siempre hablando y re-

8. C. Donoso Pinto, *op. cit.*, p. 28.

flexionando sobre este tema desde una concepción bastante occidental, en la que el individuo es primordial, mientras que se puede ver que el yo de estas películas mencionadas puede reemplazarse por un nosotros de la comunidad o de la familia. Es interesante pensar en esto con relación a lo que se ha tratado infructuosamente de definir como *cine comunitario*: el individuo realizador/narrador (es decir, para este tipo de cine, la figura del *autor*) se diluye en cierta medida en un colectivo al que aquel individuo dota de una voz.

*Silencio en la tierra de los sueños* es un caso de película híbrida y difícilmente ubicable en el terreno del documental o en el de la ficción, pero que evidentemente, al estar filmado, fotografiado y editado por el propio realizador y ser su madre el personaje principal, presente en casi todos los planos, hay una primera persona no explicitada, pero fuertemente presente en esa película.

Quiero terminar con una idea del crítico francés Jean-Louis Comolli, que le da una lectura más política al desarrollo del documental en primera persona. La profusión de la primera persona en el cine documental, según este teórico francés, es una suerte de antídoto o de reacción al discurso de los medios masivos de comunicación y específicamente al de la televisión.

Dichos medios construyen un mundo que ha sido transformado en espectáculo, un universo en el que los hechos parecen ocurrir primero en la televisión y luego en la realidad. Lo real de la representación tomaría el lugar de la representación de lo real. La respuesta a esta dinámica por parte del documental subjetivo es la de reconciliarse con el registro del documento creando un vínculo, "cuerpo-palabra-sujeto-experiencia-vida que garantice que la experiencia de la filmación repercutirá en el cuerpo filmado". De esta manera, "el cuerpo filmado del cineasta impone una prueba más de la esencia documental, de la película capaz de producir un

efecto de verdad indiscutible", según lo expresa Jean Louis Comolli.<sup>9</sup>

Evidentemente, la selección de películas ecuatorianas que he utilizado como ejemplos, como dije al inicio, no es exhaustiva ni pretende ser un panorama completo de lo que se ha hecho en nuestro país en el ámbito del documental en primera persona. Mi intención fue pasar revista a un grupo de trabajos que me parecen representativos, o que por último me han marcado personalmente, y reflexionar sobre la relación de estas obras con lo que sucede en un universo más amplio, pues la marcada tendencia a usar la primera persona en el documental se ha evidenciado en toda América Latina y en el mundo desde hace una buena década.

Pienso que mientras más se desarrolle la cinematografía ecuatoriana en su diversidad, más voces irán surgiendo que exploren desde distintos ángulos las posibilidades de la primera persona. Sin embargo, cuando una parte de la producción ambiciosa convertirse en una actividad más industrial, puede temerse cierta homogenización en las obras que se produzcan.

Quiero afirmarme en la convicción –que ojalá no sea una ilusión– de que dicha homogenización no concierne sino que a la parte más visible del iceberg de la producción nacional. Sumergiéndose en las aguas quietas de las obras de circulación más limitada, se seguirán encontrando trabajos sorprendentes, gratificantes y ambiciosos que dejan oír voces personales que exploran lenguajes más arriesgados.

Con relación a ello, hay que mencionar un fenómeno curioso: el público del circuito comercial ha adherido de manera sorprendente a algunas de estas propuestas, lo que no ha sucedido en otras latitudes. Sin embargo, en las televisoras,

9. Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir, l'innocence perdue*, Paris, Verdier, 2004, p. 555. Traducción del autor.

que en otros países son la base fundamental del financiamiento de este tipo de producción, en nuestro país no han mostrado el mismo interés. Habrá que ver cómo se equilibran estos motores de la producción para que este tipo de cine siga existiendo y se desarrolle.

El momento de transformaciones que vive la sociedad ecuatoriana, escenario en el que una nueva generación está entrando cargada de una serie de dudas y reflexiones sobre lo que hizo o dejó de hacer la generación anterior, deja suponer que este tipo de emprendimientos creativos y narrativos van a multiplicarse. Además, los procesos descritos al comienzo de esta ponencia, como incitadores al desarrollo de este tipo de estéticas y de narrativas –procesos tecnológicos, culturales y políticos–, siguen modificando las formas de producción y de consumo del audiovisual. Todo ello autoriza a pensar que el documental íntimo y otras formas audaces de uso de la primera persona en el lenguaje cinematográfico, tienen un gran futuro en Ecuador.

### Bibliografía

- Abescat, Michel, "J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture. Entretien avec Edouard Louis", en *Telrama*, No. 3366, julio, 2014.
- Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir, l'innocence perdue*, París, Verdier, 2004.
- Donoso Pinto, Catalina, "Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental", en *Comunicación y Medios*, No. 26, Santiago, Instituto de la Comunicación e Imagen-Universidad de Chile, p. 23-30, 2012.
- Freixa Terradas, Pau, "Wiltold Gombrowicz, un precursor de las literaturas del yo", en revista *Ñ*, Buenos Aires, *Clarín*, 8 de agosto 2014.
- Piedras, Pablo, "El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos", en *Cine Documental*, No. 1, 2010, disponible en <[http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_04.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html)>.



*El comité (2006) de Mateo Herrera.*

## Fotografía, distancia, cuadro: Una forma de hacer con los ojos

François "Cocó" Laso

Intentando discurrir a propósito de ciertas elecciones que se hacen en la fotografía documental y que –sospecho– no se plantean del mismo modo en el cine de ficción, voy a hablar, a riesgo de quedar un poco corto, de dos distancias y de tres elecciones.

Se trata de asuntos bastante obvios para los artesanos que trabajamos con cámaras, pero sobre las que no siempre se habla ni se discurre. Por eso, me parece importante mencionarlos con ocasión de este foro sobre los estados del cine documental, que plantea una suerte de quiebre, un detenerse a pensar en qué estamos haciendo. Este acto de detenerse es lo que me parece clave en este momento del cine documental ecuatoriano: pensar nuestra manera de hacer objetos, películas, ficciones o documentales.

En cuanto a realizar películas, las hacemos y, en ocasiones, muy bien. Están, por ejemplo, el extraordinario *El Grill de César* (2014) de Darío Aguirre, la sobrecogedora *Muerte de Jaime Roldós* (2013) de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento o la tenaz denuncia *A cielo abierto, derechos minados* (2009) de Pocho Álvarez. Probablemente, seguiremos haciendo mejores películas, sin duda alguna. La pregunta que planteo aquí y ahora es cómo las hacemos y para qué las hacemos, más allá o más acá de los estados del documental. El problema ante tal pregunta radica en suscitar una reflexión y poder articularla de manera más o menos coherente ante un auditorio.



En este sentido, cuando pensé en cuál era actualmente el estado del cine documental en Ecuador, imaginé que un buen tema de partida podría ser el pensar y elucubrar a partir de lo que significa para un ser humano posicionarse –performar, dirían los teóricos del arte– con una “ortopedia” capaz de registrar: una máquina. Una cámara con un fin, el de producir un documento o un documental, el de dar a ver un algo de alguien o del mundo.

El primer elemento sobre el cual se puede establecer un algo sobre la distancia y el cuadro en el documental ecuatoriano es, para mí, su carácter artesanal; por supuesto, no en el sentido peyorativo que desde los lugares tradicionales del arte se le otorga al acto de hacer con las manos y que no entra en los museos ni en las galerías. Se trata de lo que está des-parramado por las calles y los mercados como una forma de simbolizar, explicar o hacer sentir un cierto estar en el mundo. Cuando vuelvo a ver lo que vi, cuando miro el mundo editado en un documental, lo pienso, sin duda, como una forma de hacer con los ojos, con las manos y con el cuerpo; lo miro como el resultado de un proceso artesanal.

Mateo Herrera y Jorge Nuñez me invitaron a ser parte del equipo que rodaría la película *El Comité* (2006) en el antiguo penal García Moreno.<sup>1</sup> Es un documental que retrata los avatares del comité de internos liderado por Wáshington Grueso, un esmeraldeño que había secuestrado a su empleador porque no le pagaba. La actividad del comité desemboca en una toma del penal que dura dos días. Yo me había formado en la tradición vagabunda y solitaria de la fotografía –lucho aun

por extraer algo personal en ella– y eso hizo que tomara algunas decisiones, en realidad una en particular, que complicaría mi existencia durante los ocho meses que rodamos el documental, pero que al final le daría su carácter. Este carácter, que evidenciaría un problema de cuadro y de distancia, se convirtió en una preocupación permanente en los siguientes documentales a los que fui invitado a participar como fotógrafo.

Decidimos rodar el filme con un solo lente: un gran angular. Esta decisión, que parecía en un principio de un orden puramente estético y antojadizo –el gran angular ayudaba a contar el minúsculo espacio en el que vivían los presos– tendría, en ese entonces, unas implicaciones insospechadas. La primera, y eso lo sabíamos, era que no podríamos filmar sino con aquellas personas con las que teníamos acuerdos previos. Esto se logró gracias a que el productor-investigador pasó más de un año haciendo un trabajo de campo y una etnografía para analizar la economía de las drogas en una cárcel de Quito.

La segunda implicación fue que esa elección establecía una distancia mínima entre mi cuerpo y el cuerpo del otro. No se trataba de verlos pequeñitos en un encuadre grandilocuente, sino de mostrarlos cerca. Había que exponerlos, mostrarlos en toda la claridad de su aspecto, porque en esa época sentíamos que había cierta censura ante la visibilidad de ciertos estados de la vida marginada. Es decir –y en esa época fue una elección intuitiva más que racional–, la elección del lente y la posición del cuerpo constituyeron una toma de posición política: una política del cuerpo.

La tercera implicación –y en el documental uno nunca sale ileso– es que aquello que llamamos real y que intentamos traducir con una cámara para hacerlo realidad supone siempre algo así como una pequeña muerte, o en este caso preciso, una pequeña adicción: secuencia interior, celda. Siete u ocho internos nos invitan a filmar una sesión de consumo de drogas, todas las imaginables. Nunca había visto tantas juntas en

1. *El Comité* es el resultado de ocho meses de rodaje dentro del ex Penal García Moreno en Quito. Este trabajo se realizó en el marco de investigación de FLACSO “La cárcel en Ecuador: vida cotidiana, relaciones de poder y políticas públicas”, desarrollado por el Programa de Estudios de la Ciudad. Hasta el momento, ha sido invitado a participar en cinco importantes festivales de cine. Investigación: Jorge Nuñez; dirección: Mateo Herrera; fotografía: François Laso. Jorge Nuñez, *Cacería de brujos: drogas ilegales y sistema de cárceles en Ecuador*, tesis de Maestría en Ciencias Sociales especialización en Estudios Políticos, Quito, FLACSO, 2005.

mi vida; era un festín. Durante la sesión, uno de ellos inhala heroína. "Necesito un plano cerrado", me dice al oído Mateo, quien ya piensa en el montaje. La distancia a la que tengo que ubicarme para hacer ese plano es de quince centímetros. Me acerco, filmo y mientras lo hago la mitad de la heroína termina en mi nariz. ¡Morí de felicidad! Mi compañera tuvo que buscarme y llevarme a casa—.

Algunos años después, María Fernanda Restrepo me invitó a ser parte del equipo que filmaría *Con mi corazón en Yambo* (2011).<sup>2</sup> El equipo de fotografía estaba formado, además, por Cristina Salazar y Diego Falconí. A diferencia de *El Comité*, aquí la distancia y el cuadro tenían que lidiar directamente con la muerte. El problema consistía en hallar la manera de evocar una ausencia. Yo no estaba enfrentado a lo real literal y me propuse, como tarea silenciosa —creo que hablo mejor con la cámara que con las palabras, aunque a estas alturas de la vida ya no estoy tan seguro— mostrar lo ausente al interior de un rectángulo. Asumí la pregunta: ¿cómo encuadra uno lo que no está?

Escribía el historiador del arte Aby Warburg que "las potencias de la imagen, psíquicas y plásticas, trabajan sobre el mismo material sedimentado, impuro y en movimiento de una memoria inconsciente".<sup>3</sup> Así que el problema del cuadro y la distancia tuve que buscarla ya no en una relación entre dos cuerpos presentes sino en la de unos ausentes: en la memoria. Ese trabajo sobre la memoria sería algo así como un acto de exhumación y un acto de traducción, que implicaba dejar

algo de sí impregnado, una equivalencia de lo advenido, una memoria del sufrimiento.

Entonces, filmé la laguna de Yambo como si fuera el testimonio de una supervivencia. Cada día que iba, se me presentaba la metáfora de nuestro inconsciente colectivo: todo oculto bajo el agua y una superficie verdosa y plana como nuestra conciencia sobre un acto atroz. Cada vez que los buzos sacaban una pequeña huella de una posible supervivencia de la memoria, de unos cuerpos reales, cada objeto, cada pedazo de papel, cada fotografía, la ida de Pedro Restrepo a la Plaza Grande, era como si hubiese algo que estuviera dormido pero latente en esas formas y en esos actos. Toda forma conserva una vida. Georges Didi-Huberman ha dicho cosas más profundas de lo que yo puedo torpemente evocar: "Como si el ojo fuera capaz de penetrar siempre más profundamente en la temporalidad misma del inconsciente".<sup>4</sup>

Cuando terminé este rodaje, había muerto un poco más. Sin embargo, había ayudado a dejar inscrito y traducido, desde el cuadro y ya sin ninguna distancia, algo así como un dolor en nuestra memoria colectiva.

En realidad —y de eso me di cuenta muchos años después y se lo dije a Fernanda—, ella no intentaba evocar la ausencia del Santi o del Nené, sino la de su madre, Luz Elena, extraordinaria mujer y gran luchadora, quien falleció años después de sus hijos, en 1994, en un accidente de tránsito del cual María Fernanda es una sobreviviente.

## Bibliografía

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantomes selon, Aby Warburg*, París, Gallimard, 2002.  
 --- *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 176.

2. María Fernanda Restrepo, directora del documental, sostiene lo siguiente: "Un 8 de enero de 1988, cuando tenía 10 años de edad, mis padres decidieron irse de vacaciones y dejarme al cuidado de mis hermanos: Santiago de 17 años y Andrés de 14. Ese día yo tenía una fiesta infantil y ellos debían buscarme en la tarde. Nunca llegaron. Luego de un año de desconocimiento y angustia, nos enteramos de que ese día mis hermanos habían sido secuestrados, torturados, asesinados y desaparecidos por la policía ecuatoriana, sin razón alguna. Sus cuerpos fueron arrojados a la laguna de Yambo, a 2 horas de la ciudad de Quito, sin embargo, nunca los encontramos. Luego de más de 20 años de su desaparición se reabrió una nueva búsqueda en Yambo y a la par se abrió mi redescubrimiento personal de esta historia que viví a medias. Este documental rescata el poder de la memoria para mantenernos vivos".

3. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantomes selon, Aby Warburg*, París, Gallimard, 2002, p. 238.

4. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 176.



# 4 Estados del documental ecuatoriano: Obras

*La importancia de llamarse Sanyá Bieknell Kothón (2013) de Juliana Kalife.*



*La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera.

## **La muerte de Jaime Roldós: La irrupción del archivo**

Manolo Sarmiento

Voy a realizar un comentario acerca del uso de las imágenes de archivo en el documental *La muerte de Jaime Roldós* (2013). La película tiene dos horas de duración, de las cuales casi una hora corresponde a imágenes de archivos. La decisión de incorporar los archivos al filme se fue dando en el camino y solo al final Lisandra I. Rivera y yo tuvimos conciencia del peso que llegaron a tener. Hubo un momento en el que incluso llegamos a pensar que sería una película sin archivos. De ahí la pregunta que busco responder ahora, sugerida por Christian León, acerca de cómo irrumpió el archivo en el proyecto.

En el proceso de hacer este documental intervinieron tres proyectos de película, tres películas diferentes, tres posibilidades.

Primero había una película de memoria cuyos protagonistas eran los hijos del presidente Roldós y de su esposa, Marta Bucaram. Esta era una película que partía del presente y que abordaba la forma en que ellos habían afrontado la impunidad y el olvido. El tema de esa película era el silencio de estos hijos, silencio impuesto por las circunstancias políticas, que los llevaron al exilio en México y que han marcado sus vidas. Este proyecto de filme lo desarrollé en el taller del IDFA Academy, donde conté con la asesoría de Peter Wintonick y Daniel Danniell, quienes resumieron más o menos así la idea: "Esta es una película sobre la herencia, sobre la genética, sobre

si la memoria es un gen o una creación, y sobre cómo nos posicionamos frente a la genética y a la herencia, ya sea que la rechacemos o nos sintamos responsables. También es una película sobre el silencio: por qué los hijos se han mantenido en silencio, qué provocó ese silencio. No necesitamos tener mayores detalles de la historia del Ecuador, eso no es necesario, solo el *mínimo indispensable* a fin de entender quiénes eran esta pareja, Martha y Jaime, en qué circunstancias ganaron las elecciones, en qué circunstancias murieron. No hay más personajes en esta película que los tres hijos”.

En ese filme el archivo no tenía un lugar preponderante, solo el *mínimo indispensable* para poder contar los elementos centrales de la historia de Jaime y Martha. Era una película sobre el silencio –el silencio del país, que es el silencio del olvido– y el silencio de ellos, de los hijos, que se parece más a un silencio amordazado, a un silencio interior, y a eso apelaba ese proyecto, a una película que ocurriera en la cabeza de Martha, Diana y Santiago, en su *errancia* por el mundo y la política como reflejo del deambular de su inconsciente. Era esta una película muy difícil e imposible sin el consentimiento de ellos. Era una película que ocurría enteramente en el presente, en la que las imágenes del pasado estaban presentes por cómo *las hacían presentes*, por cómo *las recordaban* los personajes. Una película de memoria no es una película de archivos porque la memoria es la imagen del pasado convertida en palabra presente, en acto presente.

Se trataba de un proyecto que nos rebasaba. Diana no quería hablar ante una cámara. Estaba harta del sentimentalismo con que los medios de comunicación habían abordado los hechos y temía que nosotros cayéramos en lo mismo. Santiago estaba procesando lo suyo en su propia obra artística y dijo todo lo que tenía que decir en una sola entrevista, la primera que le hicimos, un momento de claridad impresionante, en que nos dijo como en una confesión todo el dolor que lleva-

ba dentro. Y Martha era como nosotros: estaba indignada por todo lo que había ocurrido y solo quería buscar y encontrar la verdad. Abrir cajas, desempolvar recuerdos, señalar hechos, indagar, preguntar.

Esa indignación fue el origen de la segunda película posible. Esta película surgía de la amistad que nos une a ellos y que nos había permitido conocer la negligente y escandalosa operación de encubrimiento que se dio durante la investigación de la muerte del presidente Jaime Roldós Aguilera por parte de las Fuerzas Armadas ecuatorianas y el endoso de este encubrimiento por parte del gobierno Demócrata Cristiano que sucedió al de Roldós. Nuestras tripas nos decían que había que hacer un filme de denuncia sobre este hecho totalmente silenciado, al que accedíamos desempolvando documentos históricos y periodísticos de la época. Un hecho que estaba a la luz pero que sin embargo había sido olvidado. Esta era la película en la cual me sentía más cómodo por mi experiencia periodística y por mi formación de abogado.

En esta segunda película posible, la película periodística, el *filme denuncia*, el archivo cumplía una función probatoria: se trataba del archivo como documento, como testimonio y evidencia. Se puede rastrear la operación de encubrimiento –deliberada y mecánica a la vez– cuando se lee entre líneas los informes parlamentarios de 1982 y de 1990 en los que comparecen testigos, se efectúan pericias, se impugna y refuta versiones. Esos informes se pueden leer como una novela policial. Examinamos archivos, solicitamos acceso a documentos oficiales, buscamos imágenes probatorias... Este filme tiene mucha fuerza política y tiene también el límite de lo judicial: la búsqueda de la verdad procesal, según la cual los hechos ocurren *de una sola manera*, se agota en la sentencia definitiva del jurado, en este caso del espectador.

Durante el foro que siguió a la lectura de este trabajo, alguien en el auditorio me preguntó sobre el papel probatorio

del cine documental frente al sistema de justicia. Respondí que como ecuatoriano me parecía muy positivo que se investigara cualquier posible crimen a partir de lo que una película ponía a circular, pero que no era nuestra intención ofrecer pruebas para los fiscales. De hecho nos parece muy sorprendente, a veces hasta cómico, que los fiscales pretendan que nosotros sabemos quién es el asesino. Eso es absurdo. Yo les digo: vayan al Congreso a leerse los cuarenta tomos de la investigación de 1981. Ahí está todo aquello a lo que nosotros pudimos acceder.

El periodismo fue parte de este segundo proyecto de película. Yo nunca estudié periodismo, pero me llamo periodista porque me interesa, escribo y trabajé como periodista varios años y me apasiona. Me parece una profesión bellísima. Al mismo tiempo es una especie de carga porque el periodismo, como cualquier profesión, te deja unas formas, unos métodos que a la hora de hacer cine a veces no te ayudan. Fue necesario que el mismo Wintonick me dijera esta frase, que me deprimió por unos días. Me dijo: “eres un prisionero de tu investigación. Olvídate de ella y empieza a hacer una película”. Fue un momento muy importante en el proceso de hacer *Roldós*.

Finalmente, también nos atraía el tema que surgía de analizar la contradicción existente en torno al papel histórico que tuvo Jaime Roldós en el retorno a la democracia entre la historia oficial y las teorías de la conspiración. Para la historia oficial, y en ella hay que incluir al discurso académico de las ciencias sociales, la muerte de Roldós había sido un hecho fortuito, sin ninguna repercusión política de fondo. Todos los libros de historia que analizan el retorno democrático estudian el período Roldós-Hurtado como un solo momento de la política ecuatoriana que va de agosto de 1979 a agosto de 1984. Un párrafo en la mitad del relato señala que hubo una transición fortuita en mayo de 1981. Esta versión de la historia entra en absoluta contradicción con la versión que provie-

ne de la literatura periodística de izquierda que nos dice que Roldós fue asesinado por una conspiración de proporciones continentales. La contradicción entre estas dos tesis nos parecía proponer un tema: analizar cómo se construye la historia y encontrar en la crítica a la versión oficial un contra-relato que legitimara el papel de la duda como expresión de una conciencia política.

Esa fue la tercera película. El archivo ya no cumple en ella un papel probatorio. Más que probar unos hechos –esto ocurrió de este modo, esta persona estuvo en este lugar– el archivo vale aquí por su contenido expresivo, por su elocuencia expresiva, o por el cisma de sentidos que produce su actualización, el hecho de extraerlo de su contexto original y exponerlo en otro. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las imágenes del partido de fútbol que se jugó en Guayaquil el 24 de mayo de 1981 y la entrevista que ofrece en ese contexto el Embajador de Chile recién enterado del fallecimiento del presidente.

Así, la tercera película era la que llamaba al archivo de un modo más claro, más profundo, porque implicaba explorar los motivos de la duda y por lo tanto relatar nuevamente con apoyo en unos archivos –que por ese mismo hecho cobraban un nuevo sentido– los acontecimientos determinantes del retorno a la democracia en Ecuador en el marco del contexto político latinoamericano.



*Abuelos* (2010) de Carla Valencia

## **Abuelos: Plantando cara a la muerte**

Álvaro Muriel

La primera pregunta que cabe hacerse si lo que buscamos es aportar a la reflexión sobre el documental político en Ecuador, tomando como detonante el caso del documental *Abuelos* (2010) de Carla Valencia es, precisamente, si estamos frente a un documental que puede ser clasificado –asumiendo el riesgo que trae consigo todo ejercicio de este tipo– dentro del género de lo que usualmente entendemos como “documental político”.

De cierta manera, podríamos decir que el documental político está en el origen mismo del cine documental, además de ser uno de los géneros más recurrentes y vitales hasta la actualidad –si consideramos al cine no como el mero registro de imágenes captadas de la realidad, sino como la construcción de un relato o un discurso a partir de la diversa combinación inteligente de planos tanto visuales como sonoros–. Prácticamente desde sus inicios, la fuerza comunicativa y seductora del documental, en virtud de esa especie de aura de autenticidad y supuesta objetividad que lo caracteriza, fue utilizada con fines ideológicos. La Unión Soviética, con Eisenstein a la cabeza, fue en ese sentido uno de los primeros países que dio cuenta de su potencial de seducción, pero también el nazismo vislumbró el mismo poder de adoctrinamiento de la imagen, promoviendo, entre otras, la carrera de la documentalista Leni Riefenstahl. Otro ejemplo relevante fue, años más tarde, el francés Frederic Rossif, que con *Morir en Madrid* (1962) tomó partido abiertamente por la lucha re-

publicana frente a la dictadura franquista durante la guerra civil española. Por poner un ejemplo más próximo en tiempo y espacio a nuestra realidad, ha llegado a decirse que Fernando Solanas con *La hora de los hornos* (1968) aceleró la salida de los gobiernos militares de los años 60 en Argentina. Y uno más: en el caso de Venezuela, el documental *La revolución no será televisada* (2003) de los cineastas irlandeses Kim Bartley y Donnacha O'Briain, abonó al fortalecimiento del gobierno socialista mediante la reconstrucción que hiciera de los hechos acaecidos en el fallido Golpe de Estado contra el presidente Hugo Chávez.

En esta línea, si bien no se puede decir que *Abuelos* se inscriba en ese tipo de documentales de evidente tono ideológico, cuya característica principal es la toma de posición radicalmente comprometida con una causa; ni tampoco que apunte al “convencimiento” del espectador, como tampoco lo hacen otros trabajos recientes de documentalistas ecuatorianos –véase, por ejemplo, *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, *Acoso a Íntag* (2013) de Pocho Álvarez o *Con mi corazón en Yambo* (2011) de Fernanda Restrepo–, no por ello deja de colocar en el debate nuevamente la necesidad de romper las barreras del silencio, impuestas en ocasiones desde una actitud cómplice del Estado o de la sociedad en general, y en otras, por una suerte de temor personal frente al dolor que pudiera suponer abrir las puertas a la memoria individual o familiar. Me atrevo a creer que, en el caso de Valencia, la necesidad de acceder a su propia historia, pasa por las dos dimensiones de lo político: la familiar y la social.

Repasando la historia del cine en el siglo XX, nos percatamos que a lo largo de muchos años –prácticamente desde la segunda mitad del siglo–, el documental político tuvo en gran medida como protagonista al “pueblo”, en tanto ente colectivo y aparentemente unitario y compacto, de pensamiento

homogéneo que, en su condición de “actor de la lucha clases”, se asumía como portador de las más altas reivindicaciones de justicia y equidad, quedando así relegado a un plano absolutamente secundario la existencia visible del autor-director de los documentales. Como lo señala Pedro Arturo Gómez:

Uno de los rasgos característicos del documental político “clásico” fue la sustracción de la figura del autor, en correspondencia con el énfasis asignado al protagonismo del colectivo social. [...] Negación del autor mediante la cual se procuraba obtener una relación de simetría con el otro documentalizado.<sup>1</sup>

Con el paso de los años, a nivel mundial, esta actoría social, o para ponerlo en términos más cinematográficos, este “protagonismo” del pueblo y de los sectores marginados de la sociedad en los filmes documentales fue cediendo su lugar a la voz del documentalista en primera persona. El documental fue alejándose así de la referencialidad “primaria”, dada por el registro de imágenes captadas en directo, y acercándose cada vez más a la subjetividad, propia de todo trabajo creativo. En palabras del mismo Gómez:

A lo largo de sus etapas clásica, moderna y contemporánea, el documental cinematográfico recorrió un camino que parte de la construcción de una imagen del otro, continúa por el cuestionamiento de las posibilidades de representación del dispositivo documentalista y desemboca en la irrupción de la subjetividad en primera persona.<sup>2</sup>

Algunos autores consideran que este nuevo protagonismo del “yo” ha sido el efecto lógico de una supuesta modernidad, representada sobre todo por la televisión y el internet, que ha

1. Pedro Arturo Gómez, “La subjetividad en el nuevo documental político argentino”, 2 de febrero de 2010, en <<http://guionactualidad.uab.cat/la-subjetividad-en-el-nuevo-documental-politico-argentino/>>.

2. *Ibid.*



abierto el camino para que lo privado adquiriera, cada vez más, dimensiones de exhibicionismo y espectacularidad. Sin desconocer esa como una posible explicación a la emergencia arrasadora del individualismo en diversas manifestaciones de la actividad humana –que además contribuyen a legitimarla–, considero que dicho fenómeno podría obedecer también a ese sentimiento generalizado de desencanto frente a la política. Ese sentimiento que, precisamente, enalteció al “pueblo” hasta colocarlo en el nivel de protagonista de la historia y se olvidaba del potencial individual del ser humano, fue experimentado por diversos sectores juveniles y especialmente artísticos tras el derrumbe de las posturas de izquierda a finales de los 80 e inicios de los 90, especialmente en Europa, pero también en algunos países latinoamericanos.

Considero que desde hace al menos tres décadas atrás, asistimos a una pérdida de referentes políticos en muchos sectores del arte y la cultura, que ha dado paso a un regreso a la búsqueda creativa desde la esfera personal, a través de la recuperación de la individualidad –de la libertad individual–, como condición inmanente a todos los ámbitos de la actividad humana, pero sobre todo cuando se trata de la creación artística y científica. Al respecto, el documental político contemporáneo, dice Bernini, “pone en escena al ‘yo’, haciendo de la subjetividad una vía de indagación ya de las identidades que convergen en la identidad individual, ya de la dimensión política de esas identidades.”<sup>3</sup>

*Abuelos* es, en este sentido, un documental en donde precisamente las dos dimensiones de lo político, la personal y la social, se funden y dialogan de manera continua a través de la búsqueda que hace la autora en su propio pasado. Más que político, el documental de Valencia se inscribe dentro

de un estilo de relato personal, de aquellos que privilegian la auto búsqueda del realizador como un medio para la construcción de la identidad desde una perspectiva interior, pero cuyo proceso será más tarde compartido con el espectador. A través de una narración en primera persona, la autora nos invita a realizar con ella un viaje al encuentro de sus dos abuelos ya muertos: Remo, el abuelo materno, médico autodidacta y científico quiteño que luchó contra la muerte, convencido de que algún día hallaría la fórmula química para alcanzar la vida eterna y que, entre otras virtudes, poseía el don de “hacer llover”; y Juan, el abuelo paterno, militante de la Unidad Popular chilena, que dedica largos años de su vida a construir y acompañar el proceso de construcción socialista liderado por Salvador Allende, en su empeño por crear condiciones de vida más dignas para las mayorías empobrecidas de su país, pero que caerá víctima de la dictadura pinochetista y terminará apresado y fusilado por los militares.

En cuanto a lo formal, *Abuelos* es un documental en clave de intimidad y rebosante de humanidad, que nos sumerge por momentos en una suerte de deleite fotográfico, compuesto de planos largos y contemplativos que, acompañados de textos profundos y un audio bien logrado, nos introduce en la reflexión ensimismada de la autora con respecto a su fragmentada identidad.

Desde el punto de vista de su estructura, las historias de los dos abuelos transcurren, a lo largo de la narración, de forma paralela, dando lugar al surgimiento de varios elementos, concretos y simbólicos, que participan en un juego permanente de oposiciones; oposiciones que van desde la ubicación espacial del ambiente de cada uno, pues Juan proviene del norte de Chile, caracterizado por un paisaje árido y monocromático, mientras que Remo, nacido al sur del Ecuador, “aparece” rodeado de una naturaleza exuberante y colorida. A lo largo del documental, estas dos visiones de la naturaleza

3. Emilio, Bernini. “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos filmes argentinos recientes”, en *Kilómetro 111*, No. 5, noviembre, Buenos Aires, 2004.

se muestran omnipresentes. Al respecto, llama la atención cómo el agua, bajo la forma ya de río, de gotas de rocío o de olas de mar, se convierte para la realizadora en un elemento visual conductor del relato, a la vez que un elemento simbólico que viene a representar en ocasiones la vida, en otras, la calma y a veces incluso una suerte de purificación.

En el mismo plano descriptivo, la reconstrucción del pasado que hace la directora pone de manifiesto también la oposición entre los mundos de los abuelos y la respectiva condición social de sus familias. Una familia, la chilena, de origen humilde y otra, la ecuatoriana, con una posición socialmente más acomodada dialogan a lo largo del filme a través de Valencia. Ambas adscripciones sociales se complementan a su vez con el rol que socialmente desempeñan los dos abuelos. Por un lado, Remo se convierte en el abuelo reconocido por todos gracias a sus dotes científicas y "curatorias", llegando incluso en algún momento a convertirse en el médico de los enfermos desahuciados de la ciudad. Juan es el abuelo "ausente" que, a pesar de su trascendencia pública por muchos reconocida y valorada, desde la experiencia personal de la autora, representa apenas una referencia pasada, de la que poco o nada se habla.

Con seguridad, el enfrentamiento de fondo que se expresa a lo largo de todo el documental es la confrontación mayor entre la vida y la muerte, cada una de ellas expresada de forma dialéctica en ambos personajes, pues, mientras Remo encarna la defensa de la vida contra el acecho constante de la muerte —manifestado a través de las enfermedades de sus pacientes—, Juan lucha por una vida en condiciones dignas para su gente; pero con su muerte, resultante de un acto criminal, se transforma, a través de la reconstrucción que hace Valencia, en una suerte de mártir imperecedero. En este esfuerzo, es tremendamente conmovedora la secuencia en la que Valencia logra recuperar el audio de una cinta grabada por su abuelo, Juan, tras el triunfo de la Unidad Popular en Chile, para ha-

cérselo escuchar a su familia y especialmente a su padre y sus tíos, los hijos de Juan.

Elementos simbólicos en este juego entre la vida y la muerte lo constituyen también los espacios físicos que dan cuenta de cada uno de los protagonistas. Por un lado, el consultorio de Remo no solo se convierte en el espacio de la esperanza y la curación de los enfermos terminales, sino en el espacio donde se venera la vida como bien superior. En el caso de Juan, su espacio principal está representado por el cuartel militar donde es inicialmente retenido, para posteriormente ser trasladado al campo de concentración donde tantas otras vidas como la de él fueron cegadas de manera infame.

Más allá de las referencias reales y concretas que aporta este documental para la reconstrucción del pasado de la directora, pone una vez más sobre la mesa el abordaje que hace el cine documental de la cuestión de la memoria, en este caso, desde una contraposición entre aquella memoria individual e íntima, frente a una memoria más de índole social o histórica. En ese tránsito, vale la pena rescatar la virtud de la realizadora al colocar a los dos abuelos en un mismo nivel narrativo y, en el caso de Remo, de alguna forma "ascenderlo" al nivel de "actor social", al igual que Juan, cuya trascendencia histórica, por así decirlo, es evidente en virtud de la importancia de los acontecimientos acaecidos en su país y de los cuales resulta una víctima directa. A través de la narración, las dimensiones de lo privado y lo público, lo familiar y lo social, el compromiso militante y el afectivo, se imbrican y dialogan. Ambos, Juan y Remo, son para Valencia, no solo los abuelos cuya historia familiar converge en su propio presente, sintetizándose en ella misma, sino que por su compromiso, aunque desde perspectivas particulares y distintas, adquieren una trascendencia mayor.

Si mediante una vuelta de tuerca indagáramos aun más en el dispositivo que hace posible que Valencia transite desde lo personal a lo público a lo largo de su relato, con seguridad

terminaríamos concluyendo que el punto de convergencia es ella misma, y más específicamente su propia subjetividad.

A estas alturas del desarrollo cinematográfico y la reflexión respecto del mismo, para todos es conocido y asumido que el documental no es otra cosa que “una ficción construida con elementos de la realidad”, en palabras de Soler,<sup>4</sup> o como lo define el propio John Grierson en su análisis de los trabajos de Flaherty, como un “tratamiento creativo de la realidad”.<sup>5</sup> A través de su “puesta en escena” –y la expresión no es para nada gratuita– el documentalista persigue de forma absolutamente intencionada una verdad que no existe en sí misma, sino que tiene que reconstruirla y recrearla, pues, como dice Perret, “lo real no existe sino en su materialidad primera. Lo real es lo bruto, lo caótico, lo sin sentido”.<sup>6</sup> La segunda experiencia del documentalista, dice el mismo Perret, luego de ir a encontrarse con la realidad concreta, “es hacer el trayecto inverso, que nos hace pasar de lo real en la realidad”; y esa realidad es por supuesto algo que se construye. Es ahí cuando la realidad que surge de ese tránsito da como resultado la transformación de esa experiencia del cineasta en una historia. Cabe enfatizar además, que en esa reconstrucción de la realidad que hace el realizador, de alguna manera “opta” por el grado de fidelidad u objetividad que intencionalmente busca mantener frente a los “hechos” relatados, y en dicha opción, decide cuánto acercarse o alejarse de la referencialidad que le brinda la propia realidad.

Es evidente que esta interpretación –que a su vez es interpelación– de la realidad se da desde el primer momento. Cuando el documentalista decide dónde colocar la cámara y

cuál será el tamaño del plano, está decidiendo qué fragmento de realidad es el que va a mostrar y desde dónde lo va a mirar el espectador, pero también y, quizás mucho más, está decidiendo qué fragmento de esa realidad es el que va a ocultar. “Mostrar”, entonces, se convierte al mismo tiempo en una forma de “ocultar”, y “seleccionar” es sobre todo, otra forma de “descartar” y “desechar” aquello que por diversos motivos el autor pudiera considerar irrelevante. Este ejercicio de fragmentación intencionado de la realidad es aun más evidente cuando el documentalista decide quién aparecerá en el documental y quién no, a quién convertirá en personaje y le dará voz a través de su testimonio y quién no la tendrá. Este ejercicio de constante recreación de la realidad se da aun con más fuerza durante la fase de montaje, cuando a la realidad fragmentada de le dotará de una nueva organización, asignándole incluso un supuesto “ritmo” narrativo, del que por supuesto la realidad “original” carece.

Volviendo al caso de *Abuelos*, este momento de reconstrucción de la realidad –segundo momento del que habla Perret– se plasmaría con más claridad en el regreso al Ecuador de la realizadora, luego de su viaje a Chile, y una vez que ha registrado y compendiado, aquellos elementos terribles, que le permitirán reconstruir la muerte de su abuelo Juan. Valencia vuelve entonces física, pero también narrativamente, a la reconstrucción de un relato sobre su abuelo Juan, pero también sobre Remo, que no es otra cosa que la reconstrucción de su propia historia, o parte de ella, para convertirla en “documento”, susceptible además de ser conocido por todos nosotros. En el proceso de re-elaboración de la realidad, la cineasta involucra sus reflexiones, sus sentimientos y sus valores, así como las reflexiones, sentimientos y valores de sus personajes, casi todos ellos pertenecientes al círculo familiar más cercano de sus dos abuelos.

4. Jean Perret, “Las nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad”, Conferencia dictada en el marco del *Coloquio Internacional de Cine Documental*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito, 14-16 de mayo de 2013.

5. Carlos Mendoza, *El guion para cine documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, 2010.

6. Llorenç Soler, “Del documental o la soledad del funámbulo sobre el alambre”, Prólogo, Miquel Francés, *La producción de documentales en la era digital*, Madrid, Cátedra, 2003.

Cabe recordar que en ello precisamente reside la enorme carga de subjetividad que caracteriza al documental, alejándolo de formatos más próximos al periodismo. A través de elementos tales como la estructura narrativa, la puesta en escena, el tratamiento de la imagen y el sonido, el documentalista da cuenta de su propia perspectiva frente a esa realidad documentada. Lo paradójico es que por este camino, el realizador se acerca cada vez más a la realidad, de tal suerte que la vuelve aun más verosímil a los ojos del espectador, acaso precisamente porque logra introducir en su proceso de recreación esa dimensión subjetiva que el espectador sabe, consciente o inconscientemente, que está presente desde un inicio, y que no buscará esconderse de él tras una aparente cortina de objetividad.

En una época en que el cuestionamiento a los medios de comunicación es cada vez mayor, y que el espectador se pone en guardia frente a la imparcialidad y veracidad de la información que recibe cotidianamente, el cine documental –al igual, por ejemplo, que la literatura histórica o biográfica– nos ofrece, cargado de autenticidad y honestidad, un acercamiento a los hechos y a los personajes, haciendo que la realidad se “revele” en su mayor amplitud y complejidad a los ojos del espectador, además de estar dotada de una carga subjetiva que él valora. A ello se suma el hecho de que por la naturaleza misma del trabajo documental y la gran proporción de imprevisibilidad e incertidumbre que impiden que el realizador pueda tener un control absoluto sobre los elementos de su historia, es inevitable que se filtren multiplicidad de elementos que no estuvieron presentes al inicio y que también abonarán a que el relato sea aun más auténtico. La dosis de azar que caracteriza al proceso de producción documental se convierte, en este sentido y ante la mirada del espectador, en una manifestación palpable de que detrás del dispositivo cinematográfico “late” la vida misma.

Lo que resulta aun más relevante es el hecho de que en ese proceso de construcción del relato, y especialmente durante la fase de investigación que antecede a la escritura del guion o la escaleta que guiará el rodaje, el documentalista también se transforma en su condición no solamente artística, sino sobre todo humana y dicha transformación le viene dada por su paulatino descubrimiento y profundización en los hechos que indaga, pero también, por la relación que poco a poco va construyendo con sus personajes.

En el caso de un documental como *Abuelos*, no es difícil adivinar que la autora no será la misma persona una vez terminada su obra, pues son demasiadas circunstancias las que en el proceso ha ido develando, hilvanando y comprendiendo, hasta hacerlas confluir en un mismo punto: su yo interior, que es el yo de su memoria; una memoria necesitada de explicaciones.

En una sociedad donde la inmediatez, la superficialidad, la cultura de lo *light*, se convierten en norma, es fácil entender que el olvido se vuelva una constante. La recuperación de la memoria termina siendo así una acción política. No importa si esa memoria recuperada es histórica o familiar, detrás de ella, siempre existirá la necesidad de un individuo que busca construir su propia identidad, aun cuando el proceso para llegar a ella resulte por momentos doloroso.

### Bibliografía

- Barriga, Andrés, edit., *Pensar el documental*, Cinememoria, Quito, Cinememoria, 2008.
- Beceyro, Raúl, *Sobre cine documental*, 2007, disponible en <<http://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/beceyro-sobre-cine-documental.pdf>>.
- Bernini, Emilio, “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos filmes argentinos recientes”, en *Kilómetro 111*, No. 5, noviembre, Buenos Aires, 2004.

- Campaña, María, "Versiones de un mundo ancho y ajeno", en *Encuentros del Otro Cine, Catálogo 2010*, Quito, 2010.
- Caparrós, José María, y otros, *100 documentales para explicar la historia*, Madrid, Alianza, 2010.
- Corporación Colombiana de Documentalistas, *Solo memorias, Muestra internacional documental, 1998-2008*, Bogotá, Alados, 2009.
- Francés, Miquel, *La producción de documentales en la era digital*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Gómez, Pedro Arturo, "La subjetividad en el nuevo documental político argentino", 2 de febrero de 2010, disponible en <http://guionactualidad.uab.cat/la-subjetividad-en-el-nuevo-documental-politico-argentino/>.
- Mendoza, Carlos, *El guion para cine documental*, México DF, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, 2010.
- Perret, Jean, "Las nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad", conferencia dictada en el marco del Coloquio Internacional de Cine Documental: "Las nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad", Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito, 14-16 de mayo de 2013.
- Soler, Llorenç, "Del documental o la soledad del funámbulo sobre el alambre", Prólogo, Miquel Francés, *La producción de documentales en la era digital*, Madrid, Cátedra, p. 7-11, 2003.



## Más allá del mall: El documental incómodo

Pablo Fiallos

Hace ya algunas semanas, tuve la oportunidad de compartir pantalla con el cineasta Miguel Alvear. El encuentro citaba a dos realizadores, uno con un amplio recorrido – que era el caso de Miguel– y otro con una trayectoria más bien inicial.

Yo presenté *Eclipse* (2013), un corto de ficción que fue exhibido junto a otro cortometraje documental, *Camal* (1991) de Miguel, que ya había tenido la oportunidad de ver hace años, cuando estaba en la universidad, y que formaba parte del *Ecuador en corto* (2000), una película que integraba una decena de cortometrajes de realizadores ecuatorianos. Los cortos habían sido realizados por nombres que hasta la actualidad siguen siendo los referentes del cine nacional. Al trabajo de Alvear se sumaban los de Víctor Arregui, Tania Hermida, Tito Molina, entre otros.

En contraposición a la prolífica actualidad, aquellos eran otros tiempos. Cada vez que debutaba un audiovisual ecuatoriano en la pantalla grande, se despertaba una auténtica curiosidad por constatar cuál era el verdadero crecimiento del cine ecuatoriano y cuáles eran las propuestas del imaginario audiovisual en el país y las de sus creadores. Es una realidad muy distinta a la de la época actual, que aparentemente necesita –como ha apuntado el propio Miguel Alvear– una suerte de “veda” para que las películas tengan la oportunidad de reproducirse y la especie no muera.

Cuando hace un par de semanas volví a ver *Camal*, comprendí por qué aquel corto de imágenes potentes y sugestivas me había sacudido del confort del cómodo sillón de alguna de las multisalas de un centro comercial de la capital. El filme otra vez había vuelto a surtir efecto. El desposte de las vacas en blanco y negro, en secuencias armadas como si se tratara de una especie de ceremonia litúrgica, hacían de este rito de sangre una revelación expresionista de esta ciudad neobarroca. La película lograba mostrar sutilmente al Quito de entonces, pero también sus contradicciones. Toda una experiencia que pocas veces había podido presenciar desde la comodidad de la butaca de una sala comercial, sobre todo con una película nacional.

Pero, así como de las más profundas crisis surge el replanteamiento de las sociedades, de la incomodidad surge siempre la posibilidad de reflexión. En palabras de Federico Fellini: "Solo tras el naufragio puede surgir el verdadero renacimiento". Aquel cine que nos puede sacar del espacio cómodo de la butaca reclinable, de la zona de confort, es aquel que logra provocar un conflicto en nosotros para luego abrir nuestras mentes y plantear dudas, es aquel que nos permite reflexionar tras visualizar algo ante nosotros.

Y para poder llegar a graficar una compleja caricatura, Fellini tuvo que enfrentarse primero con el reflejo natural de la gente escribiendo guiones dentro del neorrealismo italiano. Pues no son muchas las cintas de ficción que han logrado proponer – como lo hace con mayor frecuencia el cine documental – las verdaderas historias, con personajes bien logrados, conflictos identificativos y con la posibilidad de imprimir en el público un espíritu ideológico de confrontación. Es en este cine donde la realidad termina por matar a la ficción de dudosa calidad, que por intentar consentir al espectador deja de ser interesante o se limita al capricho creativo de su autor, capricho que está todavía muy lejos de cautivar o siquiera afectarlo.

Aquí son muy oportunas las declaraciones que ha hecho recientemente el director austriaco Michael Haneke:

Ahora el cine es meloso, cursi [...] A la gente lo que le gusta es que la calmen, pero el arte no debe calmar, debe inquietar y hacer pensar a las personas. De hecho, se dice que hay que sentar a la gente delante de la televisión para que se desconecte, pero por otro lado que no desconecte el televisor. Al final la tele está encendida y la persona interiormente desconectada, y para eso yo no trabajo.<sup>1</sup>

En busca de inquietar al espectador, de compartir las preguntas que él mismo se cuestiona, el propio Miguel Alvear, en su documental *Más allá del mall* (2010) expone a una serie de realizadores actuales del país y sus películas frente al público para reflexionar sobre qué sucede con el cine ecuatoriano, su espacio y su existencia. Y al final, el propio Alvear, con honestidad, llega a exponerse junto a su película.

El cine de Miguel, fuera de la convención de los distintos públicos, ha sabido revelar una mirada muy singular. Su primer largometraje de ficción lo confirma. *Blak Mama* (2009) significó un suceso que marcó una diferencia en el cine de ficción ecuatoriano, que llevó a la película a circular en celebrados círculos intelectuales y artísticos y en bienales de arte del más prestigioso nivel.

Así como *Camal* hizo la representación alternativa de la capital ecuatoriana, ahora Miguel Alvear lograba algo parecido con el país, a partir de la caricaturización de arquetipos costumbristas y mitos andinos en un recorrido surrealista que desnudaba el sincretismo de la cultura ecuatoriana. Pero más allá de los espacios culturales, *Blak Mama* no tuvo cabida en las salas de cine de consumo comercial, aquellas que tradicionalmente ocupan un lugar al lado del patio de comidas del

1. Ylenia Álvarez, "Haneke: 'El arte no debe calmar, debe inquietar'", en *Hoyesarte.com*, 25 de mayo de 2014, <[http://www.hoyesarte.com/cine/haneke-el-arte-no-debe-calmar-debe-inquietar\\_165683/](http://www.hoyesarte.com/cine/haneke-el-arte-no-debe-calmar-debe-inquietar_165683/)>.

shopping metropolitano.

Aquella frustración es descrita mediante la exposición de Miguel Alvear en su documental *Más allá del mall*. La película parte de la anécdota personal como pretexto para realizar la continuación de su discurso, pues el documental resulta una consecuencia de su película anterior. Tal como se lo plantea su alter ego en pantalla, personificado por el actor Andrés Crespo, Alvear resume desde el inicio la condición y, sobre todo, la contradicción del cine ecuatoriano al tratar de hacer otra película para contar lo mal que le fue con su filme anterior.

La excusa personal deriva en una nueva representación de la sociedad. Sin embargo, Alvear rehúye el registro del reflejo de la identidad ecuatoriana que tanto hiede en el cine nacional. Las referencias de identidad son opuestas a lo convencional en las películas de Alvear. En su cine, hay un mecanismo crítico que parte no de un reflejo directo, sino de uno borroso, ideal e imaginario. Son imágenes que no surgen de la proyección cristalina de un espejo o de un manantial; las imágenes del cine de Alvear recorren un largo caleidoscopio antes de cumplir con la acción del reflejo y en ese caleidoscopio, lúdico e incluso bizarro están las claves de su originalidad, profundidad y validez, tanto desde la narrativa como desde el discurso.

*Más allá del mall* también cruza el filtro personal del cineasta para reflejar, o más bien descubrir en este caso, una realidad escondida. La salida del cine de *mall* lleva a Miguel –el personaje que interpreta Crespo en la película– a interactuar con una serie de contadores de historias que ven en la violencia y el melodrama otros espejos que reflejan una identidad propia que surge a veces desde lo próximo y en otros casos, incluso desde lo inverosímil. Miguel descubre que hay un cine que existe más allá de la metrópoli, más allá de los subsidios estatales y del *product placement*, más allá de la pro-

ducción organizada, más allá de las escuelas, de los institutos y la educación formal y, sobre todo, más allá de los altísimos presupuestos que se desvanecen ante la apatía del espectador. El resultado es todo un descubrimiento. Lo que nos llega a sorprender, más que la existencia de estos cineastas y de sus películas, es la existencia de un público que de verdad se conecta con ellos.

Hace algunos años, el diario en el que yo trabajaba me encomendó la misión de conocer a estos cineastas “underground” o “bajo tierra” para hablar con ellos y ver sus películas. Antes de ver el documental de Miguel, pude sorprenderme ante el poder de su indetenible ímpetu artesanal y de cómo aquella aparente ingenuidad se desataba en un caudal progresivo de imágenes que gozaban, a diferencia del cine de *mall* y salvo contadas excepciones, de la evidente satisfacción de un receptor.

El documental *Más allá del mall* nos abre esa puerta lejana, misteriosa y nos invita a cruzar el umbral para llegar al otro lado de ese espejo roto: a un mundo maravilloso donde la lógica normal funciona al revés, donde las balas de mentira son de verdad, donde el maquillaje se aplica a golpe seco, donde las explosiones en el set son un verdadero peligro, donde son los actores los que pagan por actuar e incluso llegan los ex presidentes para actuar como tales.

Alvear reacciona ante la quijotada y se declara en igualdad de condiciones junto al cine de guerrilla. ¿Cuál es el sentido de hacer películas en un país como este? El director realiza un juego dentro de la película; por momentos es él y en otros su alter ego quien se lamenta por los tres años de trabajo que ha tomado la producción de su último filme, todo para que no lo vea nadie. Así, asume el reto de hacer una película para contar el fracaso de la anterior. Pero *Más allá del mall* no intenta responder lo que su protagonista se cuestiona constantemente “¿Qué mismo será lo que la gente quiere ver?”, sino que vuelve



a plantear, consigo mismo a la cabecera, el juego de exposición del cine de ficción nacional, exhibiendo su desengaño con taquilla y público.

De este modo, en el documental se confirma que el cine ecuatoriano, o por lo menos el cine que sí se consume popularmente en el país, no está en las salas de cine, ni está congelado en una gran bóveda climatizada. Ese está abarrotado en la bahía de Guayaquil, donde decenas de nombres bullen para narrar relatos de títulos desconocidos en los circuitos oficiales, lejanos para el consumidor habitual de cine de palomitas e inexistentes para los gestores cinematográficos; relatos que surgen de producciones artesanales muchas veces llenas de sangre, patadas y violencia, la misma temática que nos ha venido vendiendo en el campo subliminal la industria de Hollywood, pero ahora traspasada por el filtro de la autodidáctica e inventiva criolla.

Así, circulan en el mercado pirata del DVD millones de copias de películas con tragedias, secuestros, asesinatos y venganzas; melodramas que surgen de la separación familiar, de niñas abandonadas invadidas por el sufrimiento, así como también mitos, leyendas y tradiciones e incluso increíbles historias de terror y de ultratumba. En muchos casos, estas llegan a ser inverosímiles, no por la presencia de ánimas fantasmagóricas, sino por la posibilidad de ver al propio coronel Lucio Gutiérrez gozando en medio del set la repetición de la toma del beso con una joven actriz una y otra vez.

Y en un acierto para retratar a estos cineastas furtivos, Alvear juega con las estéticas propias de estas películas artesanales, manejadas a partir del humor del director. Jugando entre el verdadero y el falso documental y apropiándose de sus propios términos y de su lenguaje, Alvear nos devela no una industria renaciente de cine *underground*, sino un grupo de individuos que a través de su creatividad artesanal logra constituir la representación de una verdadera cultura popular.

En camino de mostrarnos su punto de vista sobre esa realidad, Alvear concluye preguntándose si solo "más allá del mall" hay un punto de retorno para el cine ecuatoriano.

Recuerdo una vez más aquel encuentro con Miguel Alvear, hace un par de semanas, donde ambos presentamos nuestros trabajos en una sala de cine prácticamente vacía y pienso sobre estos tiempos en que el crecimiento cinematográfico es innegable; estos tiempos en los que cada mes se estrena una película nacional en las salas de cine de mall, pero sin convocatoria ni audiencia suficientes. En ese repetido momento, y no sin cierta melancolía, consiento en la afirmación de que solo *más allá del mall* puede haber un punto de retorno para el cine ecuatoriano. Eso puede ser lo más válido.

### Bibliografía

Álvarez, Ylenia, "Haneke: 'El arte no debe calmar, debe inquietar'", Hoyesarte.com, disponible en <[http://www.hoyesarte.com/cine/haneke-el-arte-no-debe-calmar-debe-inquietar\\_165683/](http://www.hoyesarte.com/cine/haneke-el-arte-no-debe-calmar-debe-inquietar_165683/)>.



*Comuna Engabao* (2013) de Liberad Gills.

## Comuna Engabao: Dominio público y el cine documental

Libertad Gills Arana

La teórica política Hannah Arendt sostiene que el dominio público se caracteriza por la diversidad de perspectivas de las personas que lo conforman. Poder expresar la particularidad social, ser escuchado, visto y entendido por otros es el significado de la vida pública. “Solo cuando las cosas pueden ser vistas por muchos en una variedad de aspectos [...] solo entonces puede aparecer verdaderamente la realidad”,<sup>1</sup> escribe Arendt y afirma que el “mundo común” desaparece al eliminar la pluralidad humana. Eso ocurre en las sociedades tiránicas, con el aislamiento, la “sociedad masificada” o la “histeria de masas”, donde las personas reproducen la misma perspectiva.

El dominio público es el espacio donde la experiencia individual toma forma; la presencia de los que nos escuchan y nos ven hace que una idea abstracta e individual se convierta en una expresión social. Continúa Arendt: “Cualquiera que cuente una historia de lo que ocurrió hace media hora en la calle ha tenido que dar forma a ese relato. Y la configuración del relato es una forma de pensamiento”.<sup>2</sup> El dominio público, como espacio de configuración de relatos, es donde se forma el pensamiento y por ende, donde los ciudadanos desarrollan su capacidad como sujetos críticos.

1. Hannah Arendt, “The Public and the Private Realm”, en Peter Baehr, edit., *The Portable Hannah Arendt*, Nueva York, Penguin, 2000, p. 204.

2. Hannah Arendt, *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995.

El cine documental, especialmente los documentales *participativos*, son contruidos generalmente a partir de testimonios, entrevistas o historias de vida. Son multivocales.

Podemos ver estos testimonios también como relatos contruidos por el sujeto filmado o por el documentalista, en el caso de documentales más personales. Es decir, la persona filmada y la persona que filma dan forma a una vida y memoria, a través de la configuración de un relato. La configuración del relato o la construcción de una narrativa son un acto intelectual y participativo. El cine documental, como espacio donde se configuran los relatos, donde se forma el pensamiento y por ende, donde los ciudadanos desarrollan su capacidad de sujetos críticos, es una forma de dominio público: un lugar para debatir historias, memorias y narrativas.

Este “dominio público” existe tanto durante el proceso de filmación como después de él, en la proyección del documental y en las distintas proyecciones y foros. El cine, como toda creación artística, adquiere distintas significaciones con el paso del tiempo. Aparecen nuevos factores sociales, culturales, políticos y económicos que pueden alterar el significado de una obra en un presente que es siempre cambiante. Entonces, la relación cine-espacio público comienza con la intención inicial de filmar, continúa en la producción y sigue presente en cada proyección.

Tomemos como ejemplo *La Commune, Paris 1871* (Watkins, 2000), un documental televisivo que recrea la comuna de París de 1871, un momento histórico de solidaridad e igualdad. El propósito del documental fue generar una experiencia colectiva que creara espacios de diálogo para reflexionar desde el pasado hacia el presente. Esta experiencia colectiva empezó en el proceso de investigación. De manera individual, los doscientos participantes comenzaron a conectar los hechos del pasado con la actual situación político-económica de Francia. Después, los actores formaron grupos para dialogar

sobre los personajes y contribuir directamente a la manera en la que iban a contar la(s) historia(s) de sus personajes. La motivación para el director era generar un proceso alternativo de hacer documentales para televisión, un proceso menos jerárquico de comunicación con el público para desafiar la estructura “monoforma” de los medios masivos de comunicación.

Después de la filmación, los actores-participantes formaron un colectivo, *Rebond pour La Commune*, con más de 300 personas y numerosas asociaciones para continuar el diálogo iniciado por el proceso filmico. El grupo *Rebond* se responsabiliza por la distribución de la versión original de *La Commune* y organiza proyecciones internacionales para poder ampliar el público, tanto del documental como del evento histórico original e incluir nuevos protagonistas en los debates. Doy este ejemplo para subrayar la característica atemporal que puede tener el “espacio público” de debate y diálogo que fortalece y en este caso, construye un documental. Es un espacio que, si los participantes están organizados y comprometidos con el tema de debate, puede durar años después del estreno del documental.

En el cine ecuatoriano, incluso y en concreto en la programación del festival EDOC del año 2014, hay documentales que sirven como ejemplo de proyectos que contribuyen al fortalecimiento del “dominio público” según el concepto de Arendt. Esta construcción de un “dominio público” de debate puede empezar desde la investigación misma o desde el proceso de producción, como vemos en *La Commune*. Para los propósitos de esta ponencia, voy a enfocarme en la edición, donde el director crea diálogo y debate en la yuxtaposición de los distintos testimonios, y luego la exhibición y posexhibición, donde el espectador –que a veces también es partícipe en el documental– es invitado o llamado para debatir y dialogar sobre lo que acaban de ver.

Les presento dos ejemplos de mi propio trabajo audiovisual. El primero de ellos ilustra cómo el montaje de varios testimonios que cuentan la misma historia desde distintas voces puede servir como evidencia de que la historia realmente ocurrió y fortalecerla para que sea reconocida por la "historia oficial". El fragmento proviene de mi documental *Comuna Engabao* (2014). En este fragmento, edito los testimonios de varios comuneros para construir un diálogo colectivo sobre la lucha por la tierra de la comuna contra el empresario y político Álvaro Noboa.

Después de filmar el documental *Comuna Engabao* entre enero y julio de 2012, edité un primer corte, y en marzo de 2013 –inspirada en parte por el documental *Crónica de un verano* (1961) de Jean Rouch–, volví a Engabao para mostrar este corte a la comunidad. Convoqué a los socios comuneros a una proyección especial en la casa comunal con un conversatorio. El documental generó un diálogo en el que participaron numerosos comuneros quienes, en su mayoría, se sintieron conmovidos y motivados para compartir más opiniones y recuerdos. En el intercambio de opiniones, los participantes no se enfocaron principalmente ni en la construcción del documental, ni en la representación de ellos, tampoco hubo muchos comentarios dirigidos a mi persona, sino que más bien, se abrió un espacio donde los comuneros hablaron entre sí y juntos recordaron y reflexionaron sobre su pasado-presente-futuro.

El propósito del video etnográfico y experimental, creado para ser proyectado en una instalación –y no en una sala de cine–, fue generar un espacio público donde los participantes pudiesen dialogar sobre su pasado y presente y de esta manera, participar activamente en la construcción de su futuro, no solo sobre las peleas territoriales de la comunidad, sino también sobre las luchas cotidianas de supervivencia. Es a través de las reacciones *posteriores* a la filmación que se visibiliza

cómo la comunidad se ubica frente a estos conflictos y logros en el presente, mirando hacia el pasado, y con una perspectiva de futuro. como una suerte de ángel de la historia de Walter Benjamin.

En mayo de 2014, se proyectó el documental *Comuna Engabao* en General Villamil (Playas), el cantón al que pertenece Engabao. Después de la proyección, todos los asistentes hicieron numerosos comentarios, incluyendo al presidente de la comuna, quien habló sobre las invasiones territoriales. Nos informó sobre la situación actual de los litigios por las tierras y sobre la lucha que continúa hoy. Pidió que se mostrara el documental el próximo 3 de julio, durante el aniversario de la comuna. Cada nueva proyección del documental se dará en un contexto distinto y, por ende, tendrá nuevos significados para los espectadores-participantes, y esto es parte integral del proceso de un documental participativo.

Existen otros documentales en los EDOC que aportaron, o aportarán, al debate sobre su temática, incluyendo *La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothern* (2013), *La clara y oscura* (2014), *El Secreto del Yasuní* (2014), *The Act of Killing* (2012), y muchos más. *El Secreto del Yasuní* es singular porque es un proyecto no finalizado; sigue en proceso de construcción por la naturaleza de su formato y consiste en entrevistas disponibles en YouTube. El director continuará entrevistando a personas expertas en el tema de la explotación petrolera del Parque Nacional Yasuní y la defensa contra dicha explotación y colocando los videos en la web.

Todos los documentales mencionados tratan problemáticas de la sociedad –los derechos de la comunidad LGBTI, las invasiones de territorios comunales, el Yasuní– y están hechos en momentos históricos precisos que se relacionan con los eventos tratados en el documental. Existe una necesidad de debatir ideas, de conversar, de provocar, y vemos que el cine documental responde a esta necesidad de la sociedad.

Es importante recalcar que el cine documental no suele crear un espacio público, sino que utiliza aquellos existentes para iniciar o continuar debates e intercambios; y al usar estos espacios públicos, puede contribuir a fortalecerlos y revitalizarlos. En mi proyecto, el intercambio de opiniones, con amplia participación, se hizo en la casa comunal de Engabao.

Si un documental realizado con rigurosidad en torno a un tema relevante para la sociedad no genera ningún tipo de debate ni conversación es una señal de carencia de espacios públicos, en el sentido definido por Hannah Arendt. El hecho de que se estén haciendo documentales como los mencionados –que se suman a otros como *Con mi corazón en Yambo* (2011) de Fernanda Restrepo, y *La muerte de Jaime Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera– y el hecho de que estos documentales estén alimentando el debate sobre temas de importancia histórica, política y social, ocultos durante demasiados años, indica lo contrario: esto es una señal de que existen espacios públicos para debatir y desarrollar pensamiento crítico.

El derecho a pensar críticamente y a la protección de los espacios públicos, donde se retroalimenta este derecho, son de importancia crucial para hacer frente a la gran capacidad y a los enormes recursos de los Estados totalitarios para difundir y propagar sus discurso con el fin de legitimar o justificar actos inhumanos. Según Arendt, la persecución de los judíos fue un proceso acompañado de la creación de una imagen deshumanizante del judío dentro del lenguaje deshumanizante de los nazis. Similarmente, “la guerra contra el terrorismo” conducida por Estados Unidos contra los países –en gran parte musulmanes– del “eje del mal” convierten al ‘otro’ en una imagen preconcebida y negativa, creada y propagada por los responsables de la violencia”.<sup>3</sup>

El concepto de espacio público de Arendt, como espacio esencial en la construcción y preservación democrática, nos induce a pensar en nuestro lugar como ciudadanos del mundo. Los valores de libertad, igualdad y derechos humanos son ideas esenciales y, sin embargo, escuchamos y repetimos las palabras que las nombran sin pensar en lo que significan en este momento y lugar histórico. Los levantamientos en África del Norte, el Medio Oriente, y en Europa Occidental nos recuerdan que estos valores, considerados “occidentales” son de hecho, universales, y tienen una cara diferente para cada región, tiempo y persona.

Tenemos historias propias y cambiamos con el tiempo, así como lo hacen nuestras ideas e interpretaciones. El pasado nos propulsa al futuro y este nos refiere al pasado, puesto que ambos están en diálogo constante. El espacio público es donde expresamos nuestra diversidad y donde descubrimos lo que tenemos en común. Ese espacio público es donde trabajamos en la construcción de lo que podríamos llamar la humanidad. El cine documental tiene una directa relación con el fortalecimiento de estos espacios públicos. Es nuestro trabajo como cineastas, como gestores culturales, como instituciones públicas, como seres pensantes, cuidar y fortalecer estos espacios de debate. Debatir es esencial, incluso cuando el tema de debate vaya supuestamente en contra de los intereses del Estado. Repito la frase de Hannah Arendt: “Solo cuando las cosas pueden ser vistas por muchos en una variedad de aspectos, solo entonces puede aparecer, verdaderamente, la realidad”.

### Bibliografía

- Arendt, Hannah, *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995.  
 “The Public and the Private Realm”, en Peter Baehr, edit., *The Portable Hannah Arendt*, Nueva York, Penguin, p. 182-230, 2000.  
 Keen, David. “Learning About the Iraq War from Hannah Arendt”, en *Counterpunch*, 24 de septiembre de 2007.

3. David Keen, “Learning About the Iraq War from Hannah Arendt”, *Counterpunch*, 24 de septiembre, 2007.



*La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothern* (2013) de Juliana Khalifé.

## **La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothern: Cercanía, militancia y cine**

Armando Salazar Larrea

Un año y medio acompaña la producción de *La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothern*, primera tesis de largometraje documental producida en el Colegio de Comunicación y Artes (COCOA) de la Universidad San Francisco de Quito. Como director de tesis acompañé a su directora, Juliana Khalifé, en la búsqueda de su relato; entendí sus dudas, compartí sus búsquedas y vi sus revelaciones.

Estas notas hablan de cómo un cineasta documental encuentra su historia, qué elementos del mundo histórico se relacionan con la construcción de su mirada y cómo logra pasar del referente al contexto y a la noción universal que toda obra de arte debe contener.

Juliana estudió en la USFQ entre 2004 y 2009. Se contactó conmigo en julio de 2011 para retomar sus estudios, hacer su tesis y graduarse. Hacia finales de febrero de 2012, encontró la historia de Satya. En un documento que me entregó me decía: “Hace alrededor de cuatro meses atrás, estoy trabajando en un documental sobre el caso de inscripción de una niña –Satya–, hija de una pareja de chicas inglesas –Helen y Nicky– residentes en Ecuador. Me involucré en este tema a través de una amiga abogada quien estaba a cargo del caso. Ella fue quien nos presentó y empezamos a grabar. Helen y Nicky, quienes ahora tienen estado civil de ‘unidas’, como la constitución del Ecuador lo permite, han encontrado toda clase de obstáculos

–no que les haya tomado por sorpresa– para poder inscribir a su hija con el apellido de las dos”.

El registro del material para el documental comenzó cuando los padres de Helen llegaron de visita a Ecuador. La presencia de Juliana y su cámara en esta conversación abría claramente el enfoque que el trabajo iba a tomar. A ella no le interesaba tanto hacer una película sobre un tema social y político a la vez, como encontrar la historia a partir, desde y con los personajes. El haber accedido rápidamente al interior de la casa permite que la película utilice la cercanía como dispositivo narrativo. En cámara, Helen y su madre tienen un diálogo franco sobre el matrimonio y la unión de hecho. A partir de esto, Juliana se plantea estas primeras preguntas para su investigación: “¿En qué casos una pareja decide optar por la unión de hecho? ¿Qué significa esta figura?”. Su objetivo inicial parece ser el enfocarse en la opción sexual y su problemática. Sin embargo, este enfoque poco a poco mutará hacia otros territorios.

Luego de ver el material de los padres y a partir de las preguntas que ella como directora se estaba haciendo, le pedí algunas cosas en calidad de tutor: conocer a profundidad las etapas del proceso judicial, hacer un diario personal de trabajo para centrar su mirada; es decir, saber desde dónde está documentando este mundo, y también ver dos películas: *De repente en el invierno* (2008) de Gustav Hofer e Luca Ragazziun, documental italiano sobre militancia gay y relación de pareja, y *Perfiles campesinos* (2001), un clásico de Raymond Depardon sobre la vida en el campo. Este último no tenía que ver con el tema, pero le podía dar pistas fotográficas sobre cómo rodar el mundo de Helen, Nicky y Satya –ellas viven en el campo–, y sería Juliana quién llevaría la cámara en el rodaje.

Algunas semanas más tarde, Juliana me escribe informándome sobre la investigación de las etapas del proceso judicial. Primero, se da la presentación de la Acción de Protección –se llama así porque se están violando derechos constitucionales–;

luego se sortea el juez; 48 horas después se da la fecha de la audiencia para dentro de una semana. Todo parece indicar que el proceso no va a ser largo y que es urgente organizar la producción y el cronograma de trabajo.

En marzo de 2012, vi el primer material que Juliana había rodado, posterior al que venía de los padres de Helen. Aquí apareció uno de los planos más bellos de esta película. En un artículo sobre el documental que escribí para la revista *MAX*, del Festival de Cine GLBTI “El lugar sin límites”, anote:

Un plano secuencia, uno de los más bellos del cine ecuatoriano contemporáneo, da cuenta del universo de esta película: la intensidad y fuerza de lo natural. La cámara viaja por el interior de una casa. Una mujer cocina, mientras en el fondo escuchamos una guitarra y una voz. El recorrido nos muestra la sencillez del hogar y la felicidad con la que se vive allí. Encontramos a la chica que canta un tema con aires de folk de los 60 y a su lado, en una pequeña silla de bebé, Satya duerme. Corte. Con sencillez y empatía el plano de Juliana Khalifé, la directora del documental, nos muestra la perfección de un mundo en su estado natural. Un mundo en donde una familia construye una casa, cultiva el campo y que, en un momento dado, ha decidido inscribir a su pequeña hija con los apellidos de sus dos madres. No hay un padre presente; no hace falta.<sup>1</sup>

El cine documental contemporáneo se resume en esta imagen. Lo político, lo social, lo poético y lo íntimo se conjugan orgánicamente. La distancia de la cámara, el ritmo del plano y la aparición de un “azar”, es decir, la unión perfecta entre el fin de la canción que la chica canta y el apareamiento en primer plano de Satya durmiendo plácidamente, ya dan cuenta del universo que plantea la obra. Es una declaración de principios desde el lenguaje fílmico, un saber apuntar con

1. Armando Salazar, “Ecuador, el miedo a lo natural”, en *MAX*, No. 3, noviembre, 2013.

la cámara a lo esencial y darse cuenta que la construcción de la mirada cinematográfica tiene que ver con el escoger y no escoger a la vez. Al ver este bello plano, mi percepción cambió y me di cuenta de que la alumna que tenía frente a mí había madurado en sus años fuera de la universidad, había visto y vivido mucho y estaba lista para hacer un cine superior.

Posteriormente, revisamos la entrevista que se hizo al inicio a los papás de Helen. Esta entrevista tiene también un momento muy importante para la película: es el texto del padre cuando explica las etapas por las que una sociedad debe pasar para entender y aceptar la homosexualidad como decisión y como naturalidad. En pocas palabras, el proceso que hace que una sociedad abandone la homofobia. El señor, inglés de unos 60 años, dice que para la abuela el tema de la homosexualidad de Helen es inaceptable, para él y su esposa es complicado, para los hermanos de Helen es aceptable y normal, pero haría falta otra generación para que el tema sea visto de una manera positiva y única. La pregunta que le hice a Juliana fue ¿desde cuál de estas perspectivas Ecuador de hoy se acerca a la homosexualidad? ¿Desde la abuela, desde los padres, desde los hermanos o desde los futuros nietos? Más allá de encontrar una respuesta sociológica o estadística –ese no es el objetivo del cine–, esta ubicación conceptual permitiría a la película utilizar un contexto global y no solamente local para hablar, más allá de la historia de las protagonistas, de un interés general, entendido como el referente geográfico e histórico en el que se enmarcaría la película.

Superada esta primera dimensión, ahora había que buscar el sentido universal de la narración, es decir, todo aquello que salga de lo evidente y de los enfrentamientos –el juicio, por ejemplo– y que busque lo humano, sus límites y sus imposibilidades. Esta búsqueda, que es la primordial en un cine maduro, se resume en definir un tema, ubicar una premisa o dibujar un universo. El primer paso, en todo caso, es la definición de

un conflicto cinematográfico. ¿Cómo definir este conflicto? ¿Es una confrontación de diferencias, de acción y reacción entre caracteres opuestos, intereses opuestos, sentimientos interiores opuestos, necesidades opuestas, recuerdos opuestos? Había que hacerse preguntas como: ¿Qué está en juego? ¿A qué se está arriesgando el personaje? ¿A qué o a quién se enfrenta? ¿Qué desea? ¿De qué a qué cambia?

Juliana, entonces, desarrolló un esquema que sirvió como base conceptual y sostén dramático para la película. Para ella los universos en conflicto eran:

Libertad	Orden establecido
Familia diversa	Familia convencional
Derecho	Legislación
Opción	Limitación
Movimiento	Estancamiento

Resumía así su análisis: “En esta historia están en juego la libertad individual, las elecciones de una familia, su origen e historia; la identidad de una niña; el bienestar de los personajes y su identidad. Existen tres personajes principales: Helen, Nicky y su hija Satya. En el proceso por inscribir a Satya, Helen y Nicky han puesto en riesgo su estabilidad familiar e individual, han tenido que someterse a un proceso de cuestionamientos externos con referencia a sus derechos, libertades y forma de vida. El cuestionamiento también ha sido interno, pero con respecto a cuáles son las razones para emprender y continuar ese proceso”.

En este punto del trabajo, ya había algunas cosas claras. El documental no se podía centrar solo en el proceso judicial, había dos dimensiones que también debían entrar en juego: el contexto histórico y el mundo familiar.

El siguiente paso fue la definición de un título de trabajo, algo que Juliana lo hizo sin titubeos. *La importancia de lla-*



*marse Satya Bicknell Rotheron* es un título lleva en sí al personaje y al conflicto que enfrenta. La escritura documental se asemeja, a veces, a los procesos de la ficción. Uno de los recursos iniciales es la sinopsis, un documento que debe poder contar, en pocas líneas, la respuesta a la pregunta: ¿Qué sucede en la historia?

Entonces, le pedí a Juliana que escribiera su primera sinopsis basándose en varias preguntas secundarias, la suma de esas respuestas nos ayudará a comprender la pregunta central: ¿Cómo empieza la historia? ¿Cuál es el perfil de los protagonistas? ¿Cuál es el problema, el conflicto? ¿Qué tiene de interesante? ¿Podemos contar cómo se llegó a eso? ¿Qué sentido humano tiene? ¿Cuál es el hecho central? ¿Tenemos información que podemos dar progresivamente? ¿Qué personas son importantes y por qué? ¿Existen causas que ayuden a entender el hecho? ¿Podemos contar consecuencias de las cosas que mostramos? ; Si tenemos un suceso principal, ¿estará situado al inicio, al medio o al final? ¿Por dónde es más interesante empezar? ¿Vamos de menor a mayor interés? y finalmente, la pregunta más difícil de todas: ¿Cuál es el final de la historia? ¿Qué es lo que hace que ya no tengamos que seguir contando nada más?

A veces, una película documental necesita de estas y otras preguntas para poder ajustar la mirada. El mundo frente a la cámara es siempre complejo y a veces caótico, por lo que el cuestionamiento exhaustivo es una herramienta de trabajo útil.

Juliana hizo su trabajo y este es el texto que escribió: “La historia se origina en un nombre: Satya Amani Bicknell Rotheron. Es una historia de familia que narra los eventos que transcurren en la vida de Helen y Nicky –madres de Satya– desde el momento en que deciden inscribir a su hija con el apellido de las dos. Helen y Nicky son pareja desde hace más de diez años y hace cinco viven en Ecuador; encontraron en

el pueblo de Malchinguí, a dos horas de la capital, la tierra donde construir una casa y un hogar. Esta historia es también parte de una sucesión de circunstancias y oportunidades, de un contexto. Con una Constitución que ampara los derechos que permiten conformar una familia diversa, Helen y Nicky se enfrentan a la legislación de una entidad del Estado obsoleta y discriminante; son dos personas que se enfrentan a una puerta cerrada, en el frente mismo de una lucha que no planearon combatir; eso sí, conscientes de que caminamos por caminos abiertos por alguien más, y de que es su lucha la que puede llegar a abrir esa puerta”.

Un documental es distinto a una ficción. Aunque en los dos tipos de cine, la dramaturgia y la construcción a veces son similares, en su esencia son distintos. Una de sus diferencias es que en el documental la estructura y la historia se van construyendo y aclarando a medida que avanza la relación entre el documentalista y el mundo, y a medida que el material registrado comienza a mostrar y plantear su propio contenido. Es entonces cuando el documentalista se enfrenta a uno de los mayores problemas del oficio: poder ver lo que se ha rodado y entenderlo como algo distinto a la escritura inicial.

Basado en el visionado del material, Juliana describió de esta manera el perfil de sus personajes: “Helen y Nicky no son iguales. Helen es más abierta, más política. Está luchando por abrir más puertas, está defendiendo su responsabilidad social. Nicky es más cerrada, más familiar. Está protegiendo la estabilidad emocional de Satya, luchando por su libertad y su movilidad personal”. Esta reflexión sobre lo que diferencia a los personajes la analizamos en relación con los personajes de *De repente en el invierno*, película en donde el enfrentamiento con el mundo católico conservador de Roma genera fisuras en la vida de pareja de los dos protagonistas. En esa película, es uno de los miembros de la pareja quien

dirige y opera la cámara; se trata de un documental que se construye desde adentro y que utiliza la imagen documental para dar cuenta de la relación que ellos tienen. En el caso de Juliana, esto no era así. Por más que ella ya era, para ese entonces, alguien muy cercana a las chicas, no era una de ellas, por lo tanto, se hacía muy difícil ir más allá; un límite apareció en el camino y había que lidiar con él.

En julio de 2012, tuvimos el siguiente visionado de material, que nos mostró la presencia clara de un antagonista en la secuencia de la audiencia. El antagonista en la ficción usualmente está encarnado por un personaje, pero también puede ser una suma de fuerzas opositoras que pone problemas y obstáculos al protagonista; a esto se llama antagonismo. En Satya, el antagonismo y el antagonista se evidencian claramente en la secuencia. Rodada con dos cámaras, una al interior del juzgado y otra en la calle, utiliza el edificio de una manera simbólica. En las afueras del tribunal, un grupo de ciudadanos conservadores muestran claramente su incomodidad, rechazo y hasta desprecio por el objetivo de Helen y Nicky. Son personajes que en la manera de presentarse se asumen portadores de una moral y una ética “natural” como la única opción posible para un país como Ecuador. La escena es brutal y potente, las miradas de estos guardianes son crueles y condenadoras. Recuerdo como veíamos el material sin entender muy claramente cómo el caso de Satya había sido capaz de destapar y sacar a la luz tanto odio. El concepto de lo que es natural y lo que no latía en cada plano que veíamos. Esto fortaleció la necesidad de mostrar claramente la vida de Helen y Nicky en su relación con la naturaleza. De este modo, se podía trabajar un subtexto sobre lo natural, que cruce toda la película.

En febrero de 2013, Juliana me presentó una primera idea de montaje de la película. Para entonces, todavía creíamos que se trataría de un cortometraje de 20 o 25 minutos. En el

corte de quince minutos, Juliana apenas había planteado el inicio de la película. Quedó claro, entonces, que estábamos lidiando con algo más cercano a un largometraje documental. Había que dejar que el material entre al corte; organizar una estructura generosa con el acceso de más escenas al montaje y construir un corte de una hora o más de duración. Era el momento de ampliar el horizonte para posteriormente poder limar y desechar en busca de una historia de unos 50 minutos, aproximadamente.

Dos meses después, en abril de 2013, Juliana me escribió: “Te adjunto un word con la estructura en secuencias y resumen de escenas. Son cinco páginas de lectura rápida. Me mantuve dentro de la estructura que hemos desarrollado hasta ahora en el montaje, pero debo decirte que estoy con ganas de continuar el trabajo de edición, siento que aun queda mucho por hacer. Hemos tenido que trabajar sobre tanto material que ahora siento que hemos corrido para contar la historia en 60 minutos. Creo que es muy importante para mí revisar los tiempos, las pausas –¡que por ahora no hay casi ni una!–, introducir transiciones, etc. Gracias. J”.

La imposibilidad de llegar al tiempo previsto, de más de una hora para el primer corte, se dio por un problema común en la realización documental de este tipo. Si lo que interesa es captar la vida y sus giros, el documentalista se convierte en una especie de cazador de situaciones, momentos, retratos y espacios que van de la mano con el avance de una historia que se está dando en el mundo real. El punto de partida de esta película era el caso legal, fue lo que detonó el apareamiento de la oposición y lo que generó una incomodidad en la vida de las protagonistas; pero, como la mayoría de los casos legales, el proceso se complicó y por lo tanto la película también, porque lo correcto parecía seguir documentando los hechos judiciales.

Al estar en el ojo del huracán todo el tiempo, era muy probable que lo principal –la historia de Satya– quedara en segundo plano. A pesar de que todo el tiempo la cámara hace planos de la niña, el vértigo del juicio nos hacía olvidar al bebé, del plano inicial, que dormía plácidamente mientras una chica y su guitarra la arrullaban. Había que hacer una pausa y hacerse la pregunta esencial una vez más: ¿Qué historia estoy contando? o enfrentar de una vez la más complicada de todas: ¿Cuál es el final de la historia que estoy contando? ¿Qué es lo que hace que ya no tengamos que seguir contando nada más?

Dos elementos ayudaron a encontrar el cierre de la estructura. La fiesta de cumpleaños de un año de Satya mostraba un mundo perfecto, sólido y consistente con sus principios, daba a la película un aire muy bello y dejaba en claro que a pesar de la virulencia de sus detractores, este mundo “natural” seguía intacto y se había fortalecido. El segundo elemento fue la invitación por parte del festival de cine “El lugar sin límites” a que la película inaugurara la edición 2013. Estos dos elementos ayudaron a centrar el relato únicamente en la primera etapa del proceso, es decir, la audiencia inicial y la apelación enmarcadas durante el primer año de vida de Satya. Hasta el día de hoy, el juicio y sus apelaciones continúan.

La etapa final del montaje incorporó nuevo material de la abogada de las chicas y algunas imágenes de la vida de ellas en su casa de campo. En agosto de 2013 Juliana me escribió: “Armando, te agradezco mucho por todas las extensiones que se han dado para este proyecto. Yo tampoco creí que terminaríamos con un largo documental, pero así se dieron las cosas. No hemos cerrado aun el corte, he tenido menos tiempo que en meses anteriores y por eso, en estas últimas semanas hay menos avances, pero los cambios se han hecho acorde a lo que conversamos la última vez. Tenemos nuevos elementos, como mayor presencia de la abogada de las chicas, que siendo un personaje interesante, estaba quedando de

lado. Me parece que en estructura, la historia está contada”.

Luego de un proceso de casi dos años, el corte se cerró el 14 de noviembre de 2013. Creo que esta película es finalmente justa con todos los frentes que la ocupa: la vida de Helen, Nicky y Satya, Ecuador homofóbico, el cine como lenguaje y, finalmente, la mirada de Juliana, directora y participe a la vez del mundo que documentó y que la acogió.

Fue en esos días del cierre del corte final que escribí el texto Ecuador, el miedo a lo natural que se publicó en la revista *MAX* del festival de cine LGBTI “El lugar sin límites”, en donde anoto: “Mientras esto suceda, Satya busca tener el apellido de sus madres bajo la ley inglesa, un simple trámite que dará un pequeño respiro a esta familia que festeja el primer cumpleaños de la niña rodeados de música, alimentos de su huerta, colores y mucho amor. Todo es natural. Es un mundo perfecto, en donde todo funciona bien; la mirada clara de una cineasta con oficio que sabe hacia dónde dirigir su cámara, hacia lo urgente y lo bello al mismo tiempo”.<sup>2</sup>

No era tanto un comentario sobre la película ni unos apuntes de trabajo como es este artículo, era solamente un pequeño texto que demostraba el efecto que la película había tenido en mí como ser humano y era también un texto de agradecimiento por la oportunidad de haber acompañado la realización de la misma.

Al revisar el corte final, una última sorpresa. Una secuencia de las protagonistas despertándose junto a su hija me clarificó, una vez más, el tipo de cine que Juliana había propuesto, buscado y encontrado en esta película: el cine de la militancia desde adentro, desde la alcoba, desde el huerto familiar y desde la cocina. No es la militancia exclusivamente desde la calle y la manifestación, es una militancia bastante más sutil. Juliana había encontrado con esta secuencia –la última en

2. *Ibid.*

ser rodada– la universalidad. Una universalidad que, al mismo tiempo, redime a la realidad física.<sup>3</sup> Al captar el flujo de la vida, la crisis de la modernidad se apacigua y esta se valida estéticamente para devolvernos un sentido de totalidad. La imagen del amor de dos madres a su hija, mientras juegan a las escondidas entre las sábanas –otra idea universal– se nos hace tan cercana y palpable porque todos hemos vivido un momento similar. Juliana Khalifé entra con su cámara a una alcoba y con una distancia justa nos hace partícipes de algo tan común y bello que parece que lo estuviésemos viendo por primera vez.

Es un cine puramente contemporáneo, no por la expresividad formal, sino por el recurso de la intimidad como base dramática. Posiblemente, la fuerza de la película se da por la confluencia de esas tres vertientes: la cercanía que deviene en imágenes íntimas y cargadas de emoción, el compromiso político que deviene en la ubicación clara de un conflicto dramático y el manejo del lenguaje del cine como base para encontrar el sentido universal de un relato.

### Bibliografía

Quintana, Ángel, *Fábulas de lo visible*, Barcelona, Acantilado, 2003.  
Salazar, Armando, “Ecuador, el miedo a lo natural” en *Max*, No. 3, noviembre 2013.

3. Ángel Quintana, “Siegfried Kracauer: el cine como exploración del flujo del tiempo” en *Fábulas de lo visible*. Barcelona, Acantilado, 2003, p. 147.

## Autores

### Editores

**Cristina Burneo Salazar** es docente e investigadora en el Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB E) editora y coordinadora de la unidad de traducción de EDOC. Columnista en temas relacionados con derechos sexuales y reproductivos, universidad y sociedad civil. Autora de los libros *Amistad y traducción en la construcción biográfica de Alfredo Gangotena* (2012) y *El sueño de Pierre Menard* (2001). Correo electrónico: <burneocristina@gmail.com>.

**Christian León** es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Comunicación por la UASB-E. Sus líneas de investigación son visualidad, colonialidad y etnicidad, arte contemporáneo y diferencia cultural, medios y cultura popular. Es autor de los libros *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005); *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010) y coautor de *El Museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad* (2014) y *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela* (2009). Actualmente se desempeña como docente-investigador en la UASB-E y profesor invitado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, SEDE ECUADOR (FLACSO-E). Es coordinador del Coloquio Internacional de Cine Documental. Blog: <<http://viavisual.blogspot.com/>>, correo electrónico: <christian.leon@uasb.edu.ec>.

## Autores

**Alejandro Aguirre** es Comunicador Social con especialización en Investigación, por la Universidad Central del Ecuador (UCE); Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana y candidato a Doctor en Historia Latinoamericana por la UASB-E. Estudió realización cinematográfica en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del ICAA de Argentina. Autor del libro *Próceres y gauchos en Fontanarrosa. Arquetipos patrios argentinos y humor* (2013). Actualmente trabaja como profesor en la UASB-E y en la UCE. Correo electrónico: <aguirrealj@yahoo.com.ar>.

**Gustavo Aprea** es Doctor en Ciencias Sociales por la UBA. Actualmente se desempeña como docente-investigador de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Docente del Instituto Universitario Nacional del Arte. Coordinador del Área de Investigación Documental y comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Realizador, investigador y docente, especialista en comunicación, cine documental y televisión. Autor de los textos *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (2008), editor *Del documento a la ficción: la comunicación y sus fraudes* (2011), compilador del libro *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (2012). Correo electrónico: <graprea@gmail.com>.

**Juan Martín Cueva** es graduado en el INSAS (Bélgica) en 1997. Desde entonces se ha dedicado al documental como realizador, pero también ha estado involucrado en proyectos de ficción. Ha sido organizador de festivales de cine, en particular los EDOC y el Festival Cero Latitud. Sus películas más conocidas son *El lugar donde se juntan los polos* (2002) y *Este*

*maldito país* (2009) que ganaron varios premios en festivales latinoamericanos. Actualmente es Director Ejecutivo del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Correo electrónico: <juanmartincueva@hotmail.com>.

**Pablo Fiallos** es director de cine y docente de varias materias relacionadas con cine y video en la Universidad de las Américas (UDLA), Politécnica Salesiana, Israel e INCINE. Es fundador y director de la revista de cine ZOOM. Ha trabajado como productor e investigador de documentales para el canal iraní HISPANTV, para la productora uruguaya MasContenidos y fue productor del documental chileno *Adictos al claxon*. Escribe para varios medios: la revista colombiana de crítica Kinetoscopio, Cartón Piedra, Nuestro Mundo, Mundo Dineros y Revista Q. También es director de cine y docente de varias materias relacionadas con cine y video en universidades como UDLA, Salesiana, Israel e INCINE. Es fundador y director de la revista de cine ZOOM. Correo electrónico: <psfiallos@gmail.com>.

**Libertad Gills** es cineasta y productora independiente, por la Wesleyan University, Master en Antropología Visual y Documental Antropológico por la FLACSO-E. Ganadora del Premio Mariano Aguilera 2012 para la Investigación y Creación Artística. Directora del documental *Comuna Engabao* (2014), trabajó como productora de DOCTV Latinoamérica y es docente en la Universidad de las Artes. Correo electrónico: <libertad.gills@gmail.com>.

**François Laso** es fotógrafo, director de fotografía e investigador. Ganador del Premio Nacional de Fotografía Hugo Cifuentes (2009) del Ministerio de Cultura del Ecuador. Tiene estudios en la Maestría de Antropología Visual y Documental Antropológico en FLACSO-E. Fue presidente de la Corporación Cinememoria (2008-2011), actualmente es director ejecutivo de Fundación Paradocs. Correo electrónico: <francois\_ec@yahoo.com>.

**Álvaro Muriel** es Licenciado en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Magister en Producción Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Es director de la Escuela de Cine de la UDLA. En el año 2002 produce *Fuera de Juego*, dirigido por Víctor Arregui. En el año 2007, estrena su ópera prima documental, *Ellas y*, en el 2011, presenta su segundo largometraje, *AFRO, la voz de los tambores* (Premio Nacional de Cine "Augusto San Miguel", 2010). Correo electrónico: <alvamuriel@gmail.com>.

**Orwa Nyrabia** es realizador y productor sirio. Estudió dirección cinematográfica en Atenas y ha trabajado como reportero de video. Ha realizado dos cortometrajes y cinco documentales. La película *Azadi* recibió el premio "Águila de Plata" en el Festival Architecture Film de Róterdam, 2011, y fue exhibida también en el Festival de Thessaloniki. El filme *Lajat* recibió una mención especial en Festival Arab Camera en 2012. Ambas películas fueron producidas durante la revolución en Siria. Correo electrónico: <o.nyrabia@dox-box.org>.

**Lois Patiño** es cineasta y artista español. Con su trabajo *Montaña en sombra* ganó un premio en el Festival de Oberhausen. En la 66 Festival de Locarno recibió el premio al Mejor director emergente con su largometraje *Costa da Morte*. Este trabajo ha recibido premios y menciones especiales del jurado en festivales como el Festival dei Popoli, Valdivia o Sevilla. Sus vídeos y videoinstalaciones se han expuesto en centros de arte y en varios festivales de cine como: Locarno, Suiza, Nueva York Film Festival, Estados Unidos, BAFICI, entre otros. Correo electrónico: <loispatinho@gmail.com>.

**Armando Salazar** es fotógrafo, director de fotografía y docente. Ha dirigido la fotografía de los largometrajes *Que tan lejos* (2006) y *En el nombre de la hija* (2011). Como fotógrafo

documental ha producido el proyecto *Preludio* sobre la vida en el Conservatorio Nacional de Música. Está realizando otros proyectos documentales como *Contra el tiempo*, *Apuntes Maternos* y *Fronteras*. Actualmente es profesor de cine documental, fotografía para cine y estética del cine en la USFQ. Correo electrónico: <asalazar@usfq.edu.ec>.

**Lynne Sachs** es realizadora de documentales experimentales y docente de New York University. En su trabajo explora la relación entre la observación personal y las experiencias históricas, entrelazando poesía, collage, pintura, política y el diseño de sonido por capas. Sus películas han sido proyectadas en el Festival de Nueva York, Sundance, Punto de Vista y el Festival de Vancouver. En 2014, Lynne Sachs recibió la beca Guggenheim en artes creativas. Correo electrónico: <lynnesachs@gmail.com>.

**Manolo Sarmiento** es periodista, documentalista y gestor cultural. Miembro-fundador de la Corporación Cinememoria y director del Festival Encuentros de Otro Cine (EDOC). Ha dirigido, junto con Lisandra Rivera, *Problemas personales* (2002) y *La muerte de Jaime Roldós* (2013). Correo electrónico: <manolo.sarmiento@gmail.com>.

**Antonio Weinrichter** es Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor asociado de la Licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III, en la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid y docente del Middlebury College. Es autor y compilador de varios libros sobre cine y audiovisual, entre ellos: *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (2009), *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog* (2007), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (2007) y *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004), entre otros. Correo electrónico: <aweinric@gmail.com>.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal forma parte del Sistema Andino de Integración. Fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú). La Universidad tiene especial relación con los países de la UNASUR.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, ratificado posteriormente por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas

y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.







# HACER CON LOS OJOS

Estados del cine documental