



*Persistencia* (Fernando Miele, 2016)

# De Tábara (2003) a Persistencia (2016): El cine sobre arte de Fernando Mieles

Libertad Gills

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

libertad.gills@uartes.edu.ec

## Resumen

TÍTULO: De Tábara (2003) a Persistencia (2016): El cine sobre arte de Fernando Mieles  
De Tábara (2003), un retrato institucional de uno de los pintores más reconocidos del Ecuador, a Persistencia (2016), un film experimental que medita sobre el trabajo de un artista y amigo, el cineasta guayaquileño Fernando Mieles ha recorrido, como narrador y cineasta, una trayectoria marcada por transformaciones clave. Este artículo se enfoca en los films sobre arte realizados por Mieles para mostrar cómo este género particular y un diálogo permanente con otros artistas le han abierto la oportunidad de explorar una amplia gama de posibilidades de realización cinematográfica, que oscilan entre el documental y la ficción, entre la escritura y el error. Con este texto sobre el trabajo de Fernando Mieles, uno de los cineastas más prolíficos del país, la autora espera contribuir a la escritura académica sobre el cine ecuatoriano, particularmente en el campo poco explorado del cine sobre arte.

**Palabras clave:** Fernando Mieles. Cine sobre arte. Cine ecuatoriano.

## Abstract

TITLE: From Tábara (2003) to Persistencia (2016): Fernando Miele's cinema on art  
From Tábara (2003), an institutional portrait of one of Ecuador's most well-known painters, to Persistencia (2016), an experimental film which meditates on the work of a fellow artist and close friend, filmmaker Fernando Mieles has gone through many key transformations as a storyteller and filmmaker. This article focuses on Mieles' films on art to show how this particular genre, and a permanent dialogue with fellow artists have allowed Mieles to explore different possibilities of filmmaking: between documentary and fiction, between scripted scenes and so-called "mistakes". With this text about the work of Fernando Mieles, one of the country's most prolific filmmakers, the author hopes to contribute to academic writing on Ecuadorian filmmaking, especially concerning films on art.

**Keywords:** Fernando Mieles. Films on art. Ecuadorian cinema.

*Si es una obra maestra hay algo más que el academicismo del arte.  
Hay algo de la propia vida del artista.*

Joseph Morder<sup>1</sup>

22

El cine sobre arte, un género cinematográfico sobre el cual han debatido grandes críticos e historiadores,<sup>2</sup> tiene sus raíces en los orígenes del cine, sobretodo en el cine de vanguardia. Sin embargo, como señala el historiador y cineasta Guillermo Peydró -quien ha dedicado su tesis doctoral al estudio del tema- el género como tal se consolida en Europa recién a partir de fines de los años treinta, cuando los films sobre arte adquieren "una fisonomía propia" con "una tipología particular."<sup>3</sup> Después de 1945, luego de haber estado paralizado debido a la Segunda Guerra Mundial, el género es posteriormente convertido (en la época de post-guerra) en el "catalizador de un proyecto internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura".<sup>4</sup> En su ensayo "Pintura y Cine" escrito en 1950, André Bazin responde a una creciente preocupación de artistas y críticos que consideran que los films sobre arte traicionan a la obra original.<sup>5</sup> Él, en cambio, propone el siguiente argumento: El cine sobre arte no existe para violar la obra original; estos films son obras en sí mismas, cuya "justificación es autónoma".<sup>6</sup> Es más, el cine tiene la capacidad de agregar algo nuevo a la obra original. "El cine no viene a servir o a traicionar la pintura, sino a añadirle una manera de ser."<sup>7</sup> Esta "manera de ser" queda sin definir, pero se intuye que tiene algo que ver con eso que solo el cine puede proporcionar.

Mirar y estudiar el cine sobre arte (y la relación entre el cine y otras artes) ofrece otros caminos para intentar comprender eso que es propiamente "fílmico" y otras perspectivas desde las cuáles repensar la pregunta que -felizmente- no se termina de responder: ¿Qué es el cine? Esto se vuelve particularmente interesante cuando analizamos los films

---

1 Joseph Morder, "Tienes que aceptar ser un niño y no comprender todo". Entrevista por Libertad Gills. *Revista Cartón Piedra (El Telégrafo)*, 22 de diciembre de 2015.

2 Kracauer (1960), Bazin (2006), y Aumont (1997), para nombrar algunos.

3 Peydró, *Del racconto al ensayo*, 48.

4 Guillermo Peydró, *Del racconto al ensayo: Cartografías del cine sobre arte*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2014, 56.

5 André Bazin, "Pintura y Cine", en *¿Qué es el cine?* (Madrid: RIALP, 2008), 211.

6 Bazin, *¿Qué es el cine?*, 213.

7 Bazin, *¿Qué es el cine?*, 216.

sobre arte realizados en un país como Ecuador que tiene una historia y un contexto muy distinto al de los países europeos donde se considera que nació y se perfeccionó el género. A diferencia del cine europeo, el cine ecuatoriano sobre arte no tiene el objetivo de restablecer relaciones quebradas durante tiempos de guerra, pero se podría hacer el argumento que estos films sí tienen un fin político, por ejemplo el de posicionar internacionalmente la cultura del país, o, más interesante aún, como en los films que vamos a discutir aquí, generar un debate a partir de una pregunta personal acerca de qué significa ser artista y trabajador en Ecuador. El cine sobre arte también ofrece posibilidades de pensar temas formales, como haremos en este ensayo, a partir de los cruces entre el cine y las artes, y la ficción y el documental. Pensar este género cinematográfico desde esta perspectiva geográfica – y en particular, desde Guayaquil, donde se desarrollan los films que nos conciernen aquí - nos puede ofrecer, por ende, nuevas miradas para pensar las distintas formas que ha tomado el cine nacional.

En Ecuador se han realizado varios films sobre arte desde la década de los 80: *Sinfonía* (José Corral Tagle, 1982), *Camilo Egas, pintor de nuestro tiempos* (Mónica Vásquez, 1983), *Los colores de Tigua* (Rainer Simon, 1994), *Detrás del espejo* (Yanara Guayasamín, 1997), *Viteri Autorretrato* (Sebastián Cordero, 2008), *Camilo Egas: Un hombre secreto*, (Santiago Carcelén, 2009), *Más allá del Mall* (Miguel Alvear, 2010), *El secreto de la luz* (Rafael Barriga, 2014), *Un secreto en la caja* (Javier Izquierdo, 2016), para mencionar algunos. A pesar de esta amplia y constante producción, no existen textos de análisis fílmico dedicados a este género en la cinematografía nacional. Ante esta carencia, el presente ensayo se propone empezar una discusión necesaria en torno al film ecuatoriano sobre arte.

Nos centraremos en el trabajo del cineasta guayaquileño Fernando Mieles, calificado como "outsider" de las Nuevas Olas cinematográficas de América Latina por la escritora Gabriela Alemán.<sup>8</sup> Mieles, a lo largo de su filmografía (*Tábara*, 2003; *Aquí soy José*, 2004; *Descartes*, 2009; *Persistencia*, 2016) ha regresado continuamente al arte (el cine, la pintura, y el performance respectivamente y próximamente la música).<sup>9</sup>

8 Gabriela Alemán, "Un acercamiento a las nuevas olas del cine latinoamericano: el caso de Ecuador", *Chasquí: Revista Latinoamericana de Comunicación* (Quito, CIESPAL, 2012), 81.

9 Se ha anunciado recientemente que la próxima película que realizará Mieles, en codirección con

Analizaremos estos films de cerca para entender cómo, a través del cine sobre arte y un diálogo permanente con otros artistas, Mieles ha explorado distintos caminos del cine en su constante transformación como director. Situaremos los cuatro films sobre arte realizados por Mieles dentro de las seis tendencias del género (identificadas y estudiadas por Peydró) para darle al lector otra forma de pensar estos films. Ubicaremos *Tábara* y *Persistencia* tentativamente dentro de la tendencia estética de cine procesual y *Aquí Soy José* y *Descartes* en la tendencia biopic, dos de las tendencias más populares del género, entendiendo que las películas cumplen con solo algunas de las características de estas tendencias. A pesar de co-existir dentro de las mismas tradiciones estéticas, veremos que *Tábara* y *Persistencia* son films drásticamente distintos, igual que *Aquí Soy José* y *Descartes*. ¿Qué sucede entre la realización de *Tábara* y *Persistencia* para transformar de tal manera la obra de Mieles? La naturaleza de esta transformación y sus manifestaciones formales en estos cuatro films es el tema principal de este artículo.<sup>10</sup>

24

Antes de entrar de lleno a analizar su obra, situaremos a Mieles dentro de un contexto particular. Su interés en las otras artes se podría atribuir a su formación en el teatro y la literatura y a la conexión con un círculo de artistas que viven y trabajan en Guayaquil en un momento determinado. Otro aspecto fundamental es la idiosincrasia misma de la ciudad, que por falta de espacios para arte, incentiva la cooperación entre los artistas, sobretodo en los años 80 previo a que Mieles decidiera estudiar cine. Como cuenta Mieles, a falta de una "escuela de arte", el artista guayaquileño se tuvo que formar en el espacio de la ciudad:

Algo que pasaba antes en Guayaquil en los años 80 es que no había tantas oportunidades y tantos espacios para arte, uno se lo creaba. Uno lo que hacía era seguir la ruta de los artistas. Yo hacía teatro

---

Esteban Fuertes, será un documental titulado *Hasta el fin de Delfin* sobre el músico ecuatoriano Delfín Quishpe, conocido por su tema *Torres Gemelas* de 2006. El film ha recibido un importante apoyo de DOCTV Latino América, un programa de fomento y teledifusión del documental latinoamericano. El fondo preestablece ciertos factores importantes, como la duración (52 minutos), el presupuesto (\$70.000), el público (latinoamericano), el medio de difusión (televisión pública) y la fecha de estreno (septiembre 2018). Será interesante ver qué hace Mieles bajo estas nuevas condiciones de producción y con un artista tan popular como Quishpe.

10 Es necesario aclarar que en este ensayo no se incluye un análisis de *Prometeo Deportado* (2010) -el trabajo más conocido de Fernando Mieles- porque dicho film no pertenece al género cinematográfico que estamos explorando.

con El Juglar, con un grupo independiente, con el Gestus; a la vez estaba en el taller literario en la Casa de la Cultura porque quería ser escritor, estaba en poesía y narrativa, iba a todos los lanzamientos. Ahí estaban todos los pintores. Iba a las galerías privadas en esa época, a la de Madeleine Hollaender... y con los músicos, que eran con los que terminabas la farra. Entonces era una movida interesante [que] en esa época [significaba] desplazarse por la ciudad. Uno no iba por una especificidad ("yo quiero ser tal cosa") sino que ibas chupando de todos y te ibas formando con lo que te daba la ciudad en literatura, en pintura, en escultura, en música.. Por eso es que nos conocemos todos.<sup>11</sup>

En este terreno artístico, donde los pintores y escultores se mezclan con los músicos y escritores, Mieles comienza a formarse como artista. No es sorprendente, entonces, que sus films se alimentaran justamente de las obras de otros artistas que han pasado sino toda su vida, al menos una gran parte de ella, en la ciudad de Guayaquil.

Luego de estudiar cine entre 1990 y 1993 en San Antonio de los Baños, Cuba, a la que llega "casi sin querer" y donde desarrolla su base en el cine de ficción, y tras unos años trabajando como asistente de dirección entre Brasil y Paraguay, Mieles regresa a Guayaquil a fines de los 90 y realiza vídeos institucionales y cortos por encargo. Uno de estos trabajos es *Tábara* (2003), una serie de cuatro vídeos sobre el pintor guayaquileño Enrique Tábara, encargada por el Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil para la exposición del artista que, a su vez fue la exposición inaugural del Museo.

Antes de analizar esta obra, quisiéramos hacer un breve comentario sobre la producción y el reto que presentó para el joven cineasta, recién egresado de estudios cinematográficos que, como es costumbre, se enfocan en el cine de ficción de gran escala. Cuenta Mieles que él llegó, como un novato, a la casa del pintor Enrique Tábara, con un equipo de rodaje y un camión lleno de equipos de filmación. Al ver todo esto, Tábara cambia de

---

11 Todas las citas de Fernando Mieles incluidas en este ensayo provienen de la Masterclass y los coloquios que ofreció entre el 15 y 16 de marzo 2017 en la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador. Estas charlas fueron organizadas y moderadas por mí y grabadas por los alumnos de cine Carlos Álvarez e Israel Allan, a quienes les agradezco por su colaboración. También le agradezco a Fernando Mieles por compartir su trabajo y sus comentarios sobre su vida y trabajo, los que han ayudado a enriquecer este texto.

parecer y no quiere participar. Pierden un día de alquiler de equipos y, sumado a esto, se retira el productor, dejando a Mieles a cargo de la producción. ¿Cómo resuelve esta situación que para otro cineasta podría significar la cancelación de un rodaje? Se da cuenta que para filmar un retrato íntimo el film no requiere una mega-producción. Reduce su equipo de filmación a un máximo de tres personas y dedica una semana a conocer a Tábara, previo a la filmación. Estos dos ajustes –reducción del equipo y cercanía con el sujeto filmado– cambiarán su forma de hacer cine en adelante, sobretudo en lo que concierne a su trabajo cinematográfico con la realidad.

Los cuatro vídeos que conforman *Tábara* están concebidos como piezas separadas, cada uno representa una etapa en la obra del artista, pero al mismo tiempo, son segmentos conectados como un solo vídeo integrado de 25 minutos. El reto de estas piezas, tal como lo describe Mieles, consistía en acercarle la obra del pintor a un público guayaquileño que no está acostumbrado a ir a museos. Una de las formas más evidentes de acercar el espectador a un artista es mostrarle el proceso previamente desconocido y hasta "secreto" del artista consagrado. En este caso, como concierne uno de los pintores más importantes de Ecuador y de Guayaquil, Mieles escoge el camino del cine procesual y nos muestra el proceso de realización de un solo cuadro, atravesado por las distintas etapas del pintor.

26

El cine procesual es una de las seis tendencias estéticas del género<sup>12</sup> y la que mayor recurrencia ha tenido en el campo. Como explica Peydró, y como otros artistas han constatado, "Lo esencial de la creación artística es *infilmmable*."<sup>13</sup> Esta idea de la imposibilidad de filmar el acto creativo ha repercutido, sin embargo, en varios intentos, incluyendo uno de los films sobre arte más apreciados en la historia del cine: *Le Mystère Picasso* (Clouzot, 1956).<sup>14</sup> En *Tábara* Mieles también opta por filmar el acto creativo, esta vez de un solo cuadro, un proceso que es expandido a través del montaje fílmico para conectar el acto creativo con las distintas etapas en la vida y obra del

---

12 Las seis tendencias estéticas del género son identificadas y definidas por Peydró de la siguiente manera: 1) la dramatización de la obra de arte, 2) la tendencia poética, 3) el análisis formal con orientación pedagógica, 4) el análisis crítico, 5) el film procesual, y 6) el cine de ficción, tendencia en la cual se ubica el subgénero popular el biopic y (menos popular) el documental falso.

13 Peydró, *Del racconto al ensayo*, 139.

14 Documental francés (1956), ganador del Prix Spécial du Jury de Cannes Film Festival, sobre el pintor Pablo Picasso, dirigido por Henri-Georges Clouzot. Bazin escribe un ensayo dedicado al film titulado "Un film Bergsoniano: Le Mystère Picasso" donde señala dos revoluciones en el film sobre arte. La primera en orden *espacial* en la obra de Emmer y Gras, estilo desarrollado por Alain Resnais, y la segunda en el orden *temporal* en el film de Clouzot.

pintor. A pesar de compartir una intención de filmar lo infilmable, *Tábara*, a diferencia de este otro film, se queda en el gesto inicial. Si para Bazin el valor de *Le Mystère Picasso* radicaba en permitir "ver al fin la duración misma" a través de la creación y la transformación de un cuadro frente a la cámara y ante la mirada del espectador,<sup>15</sup> Mielés nos niega esta oportunidad porque entrecorta la realización del cuadro con otro material, incluyendo entrevistas y tomas observacionales en el taller, diluyendo así el impacto temporal de la creación artística. El montaje de *Tábara* oculta la duración del proceso de creación de un cuadro, prefiriendo darle al espectador información en vez de una experiencia cinematográfica.

Por otro lado, el film se queda en un primer contacto con el artista y –con la excepción de un solo momento–<sup>16</sup> no nos ofrece un cruce de miradas entre el artista y el cineasta que podría ayudar a enriquecer la propuesta cinematográfica. Para Peydró este "diálogo" es lo que separa un mero reportaje televisivo de un film sobre arte. Para él:

...(T)oda obra cinematográfica sobre arte, más allá de un simple reportaje planteado con un formato en serie donde el arte puede grabarse como se graba cualquier otra cosa, supone un diálogo entre dos creadores de imágenes, donde el segundo toma posición y piensa el mundo a partir de la mirada con la que el primero lo hizo antes que él.<sup>17</sup>

Como en *Tábara* no se llega a establecer este diálogo entre el artista y el director, ponemos en duda que *Tábara* pueda ser considerado un film de este género. Sin embargo, nos parece interesante incluirla como punto de comparación con lo que vendrá más adelante, particularmente en *Persistencia* (2016), realizado más de una década después, otro film que se podría considerar como "procesual". Más allá de un tema de clasificación (decir si es o no es un film sobre arte), estamos hablando de una diferencia

---

15 André Bazin, "Un film Bergsoniano: Le Mystère Picasso", En: *¿Qué es el cine?* (Madrid: RIALP, 2008), 221.

16 El único momento que rompe con este esquema más institucional es en la etapa figurativa del artista, filmada en una de sus cantinas favoritas de Guayaquil. En estos fragmentos se pueden conectar los personajes que vemos en los cuadros con personas reales de la ciudad. Los cuadros se mezclan con el cine, la realidad con la ficción: el *chumado* de la cantina parece ser un cuadro vivo de *Tábara*. Aquí el film va más allá del formato institucional y permite -a través de un lenguaje puramente cinematográfico (en este caso, el montaje asociativo)- que el espectador haga conexiones. Esto solo sucede porque aquí, incluso en un film por encargo, Mielés ha encontrado una motivación personal (traducidas en imágenes de su propia vida y su propia ciudad) para realizar la filmación sobre el arte de *Tábara*.

17 Peydró, *Del racconto al ensayo*, 64.



clave en formas de pensar el cine y sobretodo el cine documental. Si el primer trabajo se asemeja mucho más a lo que podemos considerar un reportaje televisivo, este segundo film, realizado más de una década después es mucho más rico en su forma y más evidentemente "cinematográfico" – pero, ¿Qué es lo cinematográfico?

Antes de entrar en un análisis de este segundo film procesual y su valor filmico, tendremos que referirnos a otros dos films sobre arte, realizados en el periodo intermedio entre *Tábara* y *Persistencia*, para entender cómo Mieles cambia su manera de pensar el cine documental. Si *Tábara* (2003) y *Persistencia* (2016) son dos films procesuales (el segundo más, el primero menos), ubicados en lados opuestos del espectro de esta tendencia estética, los dos films realizados entre estas películas – *Aquí soy José* (2004) y *Descartes* (2009)- también se pueden apreciar y entender mejor teniendo en cuenta la relación entre ambos. Tanto *Aquí soy José* como *Descartes* son retratos de cineastas en Guayaquil y ambos tienen su origen en la época en la que Mieles vivió fuera del país, entre Brasil y Paraguay, momento en el que empieza a pensar sobre su propia situación como cineasta principiante en Guayaquil. En sus palabras: "¿Qué hago yo intentando hacer cine aquí en Ecuador y concretamente en la ciudad de Guayaquil? ¿Hubo alguien antes que yo que lo intentó? ¿Qué pasó?". Estos films representan, entonces, una respuesta a las preguntas personales y profesionales que Mieles se está haciendo en ese momento. El documental representará para él una forma más libre de filmar, sobretodo porque lo libera de la exigencia de escritura de la ficción.<sup>18</sup> "Entonces, me dije en forma de reto: ¿Qué pasa si me lanzo sin guión?" Con este desafío como lema, realiza su primer largometraje: *Aquí soy José* (2004).

El film documenta la visita de director francés Joseph Morder a Guayaquil, ciudad en la que creció y a la que no había regresado en 40 años. Morder tiene una relación muy especial con esta ciudad. Para su film *Memorias de un juicio tropical* (1986) Morder recrea, a partir de sus recuerdos, la ciudad de Guayaquil desde París. En *Aquí soy José* vemos dos tiempos de una ciudad y de un individuo en relación a esa ciudad: el pasado y el presente de Guayaquil atravesado por el pasado y el presente de Joseph Morder. Por un lado, el pasado recordado por Morder en su ci-

---

18 El guión para *Prometeo Deportado* pasó por 18 revisiones y tomó diez años hasta ser realizado en 2010. En sus palabras: "Yo empiezo a abordar los primeros documentales como una reacción al trabajo excesivo de guión, que yo mismo hacía".

nematografía y en su mirada hacia la ciudad y por el otro, el presente en un Guayaquil actual que él vuelve a ver y a conocer. Morder viene del pasado y desconoce el presente; los que filman provienen de este Guayaquil actual y desconocen el pasado. *Aquí soy José* se ubica dentro de este cruce de tiempos atravesados por la mirada de la cámara y el tiempo del cine.

Morder es generoso y sonriente, sensible y espontáneo. El equipo de Miele se desdobra intentando captar a este hombre que es mucho más libre que ellos. A ratos el film logra transmitirnos chispazos del espíritu del artista retratado sobretodo en algunos momentos inesperados. Hay una bellísima escena en la antigua casa de Morder cuando empieza a llover y él sale al balcón para ver la lluvia invernal que con tanto cariño aún recuerda. Cuando entra de nuevo a la casa y va a su antigua habitación, justo se produce un apagón. Entre la alegría de Morder y la sorpresa del equipo de filmación, el film registra la magia de un momento inesperado. Pero este momento se pierde en la estructura general del film que intenta cumplir con una narrativa más convencional del cine documental. Esta rigidez formal revela una manera de pensar el documental como documento objetivo y realista y, por lo tanto, formalmente separado de la ficción. Miele -y su equipo- está reaccionando a lo que sucede frente a su cámara –el azarpero todavía no se atreve a controlar esta realidad o a jugar con las herramientas de la ficción –adquiridas en su formación formal como cineasta. Existe aún una separación entre su manejo de la ficción y su manejo del documental. La realidad se sale de sus manos y las joyas que la realidad le ofrece se pierden en una narrativa y estructura impuesta sobre el material.

Después de una visita al cementerio de Guayaquil donde están enterrados sus parientes, Morder irrumpe en lágrimas. La cámara parece no saber cómo reaccionar. Es un momento determinante en todo documental. ¿Qué hacer? ¿Seguir filmando? ¿Dejar de filmar o buscar otra solución? En *Aquí soy José* el camarógrafo sigue filmando. Se aleja, se acerca; no sabe qué hacer ni cómo filmar lo que está sucediendo. Finalmente, Morder le pide que por favor pare. La escena transmite al espectador la incertidumbre de un equipo que no está preparado para reaccionar ante una situación inesperada. Se menciona esta escena no para resaltar lo que consideramos un momento poco logrado, sino para señalar una época en la filmografía de Miele que no volverá. En los siguientes films la cámara de Miele no volverá a filmar una escena parecida porque, como se intentará demostrar en este ensayo, la forma de filmar irá cambiando y acercándose

mucho más a la ficción y al control del azar. Simplemente no se volverá a expresar un momento de incertidumbre como en este primer film; de aquí en adelante la cámara se moverá con seguridad por el espacio porque sabrá qué quiere filmar y cómo lo quiere filmar. Los momentos inesperados, como la lluvia y el apagón, serán aprovechados de otra forma, en función de la narrativa dramática del film. Mieles aprenderá a servirse de la realidad y todo lo que ella conlleva, incluyendo lo inesperado, el azar y el error.

¿Qué ha sucedido para generar esta transformación? Si bien *Aquí soy José* es sobre Morder y su retorno a Guayaquil, el tema es solo un pretexto. Lo más interesante es lo que hay detrás: un encuentro histórico entre dos cineastas. Por un lado tenemos a Morder, un cineasta vanguardista que filma libremente, y por el otro lado, un grupo de jóvenes guayaquileños, liderados por Mieles, que desean ser cineastas, pero se sienten enjaulados en una sociedad donde dicen que el único cine posible es el comercial. Es un encuentro y un choque de visiones contrastantes del cine. Mieles se empieza a preguntar: "¿Por qué yo no puedo hacer cine y este tipo filma cada vez que se levanta? Lleva un diario, hace un montón de cosas... y yo estoy pensando en la idea, la estética..."

30

Como muy pocos cineastas en la actualidad, Morder encarna la actitud de un cineasta que ve al cine como una forma de vivir y no una mera fuente de ingreso. Todo lo contrario a muchos cineastas contemporáneos que esperan cinco a diez años, e incluso más, para tener fondos antes de tocar una cámara, Morder es un cineasta que anda siempre con su cámara en la mano, listo para filmar en cualquier momento y para guardar esa imagen y utilizarla –o no– en algún futuro proyecto. Para él, el cine requiere un entrenamiento diario y constante; como él mismo dice, es "una cosa cotidiana, es un diario filmado".<sup>19</sup> En esta visión, el director no puede estar quieto; tiene que estar continuamente pensando a través de la cámara, entrenándose como un atleta o un músico con su instrumento.

Morder sostiene, al contrario del pensamiento creado en muchos espacios de aprendizaje técnico, este *entrenamiento* no tiene como fin la perfección. Para Morder, en el error que un director puede cometer en la

---

19 Joseph Morder, Entrevista.

La cita entera dice: "Para mí [el cine] es una cosa cotidiana, es un diario filmado. Filmé esta mañana en mi habitación, esta tarde no sé... Entonces, siempre estoy haciendo algo. Siempre. Porque son cosas que quiero hacer. En realidad no importa qué hago. Lo importante es hacer. Es como un deportista que tiene siempre que entrenarse. Y me gusta también."

realización de un film se halla justamente la parte humana de una obra, donde esta adquiere su personalidad. En sus palabras:

*Los errores se convierten en la personalidad de la película. Las obras maestras son obras que muestran sus defectos. Una cosa perfecta para mí nunca será una obra maestra porque la perfección no es perfección. La imperfección es la parte humana que asume una obra. En una obra maestra, hay una parte que no es perfecta y eso es lo que la hace perfecta. Es la parte humana. Yo le digo feallures. En una pared blanca de repente ves dónde se está quebrando un poquito. Eso es. Cuando ves eso en una obra, es una obra maestra. Porque no lo escondes.*<sup>20</sup>

Para Mieleles -recién salido de una escuela de cine, donde se enseña a realizar "películas de ficción" con grandes equipos y financiación externa (el antítesis de un cine cotidiano), pero estancado en una ciudad y un país donde difícilmente se encuentra el apoyo para financiarlos- Morder y su actitud de pensar el cine le ofrecen un camino alternativo. Este encuentro es determinante para el resto de su cine. Después de Morder, Mieleles repensará el lugar del "error" en el cine. Ahora veremos como en sus siguientes films sobre arte, *Descartes* (2009) y *Persistencia* (2016), el "error" se convierte en propuesta estética y narrativa.

A pesar de haber sido filmadas "casi simultáneamente", *Aquí soy José* y *Descartes* son películas radicalmente distintas.<sup>21</sup> Mientras que la primera intenta ocultar los "errores" de filmación producidos por un equipo de principiantes, *Descartes* toma estos errores como propuesta narrativa y estética del film. "Cuando estudias cine y cuando haces ficción es la búsqueda de lo perfecto. Y de pronto se te abre el camino...". Si la ficción es, para Mieleles, la búsqueda de lo perfecto, el documental se presenta -a partir de su encuentro con Morder- como el camino abierto, el espacio donde se siente libre para explorar las imperfecciones y aprovecharse de ellas para proponer algo distinto.

Si en *Aquí soy José* la pregunta es "¿Si Morder no se hubiera ido de Guayaquil, seguiría haciendo cine?", en *Descartes*, en cambio, la pregunta

20 Joseph Morder, Entrevista.

21 Fernando Mieleles: "Realmente las películas fueron filmadas casi simultáneamente porque fue una consigna con Pepe Yépez y Fabián Burbano. Yo les daba talleres a ellos, y en un momento dijimos, es el momento para hacer algo. Fabián se había comprado una cámara. Nos enteramos de la venida de Morder. Pepe consiguió en esa época -creo que costaba \$500- entonces yo dije, bueno, la única condición para que hagamos esa película y que cuando la filmemos, también filmemos la otra, que era Descartes. Entonces eran dos películas que fueron hechas alrededor del mismo tiempo, con el mismo equipo pero con un punto de vista totalmente diferente."

se convierte en "¿Si un cineasta se queda en Guayaquil, seguirá haciendo cine?". Son las dos caras de una misma pregunta, que gira en torno al deseo y sobretodo el temor personal de Mieles de ser cineasta o artista en un territorio periférico.

*Descartes* parte de un guión de ficción (titulado *Making Of*) que narra lo que sucede supuestamente tras las cámaras de un documental sobre un director guayaquileño desaparecido de la historia. Luego de estar mucho tiempo frente a este guión sin tener los recursos ni el apoyo para convertirlo en realidad, Mieles conoce a Gustavo Valle, un hombre que encarna el personaje que él se había imaginado en la escritura.<sup>22</sup> En ese momento, Mieles abandona la idea de hacer una ficción y decide filmar un documental. Aún así, *Descartes* "es un documental que funciona estructuralmente como una ficción". El hecho de que Mieles tenga sus cimientos en la escritura y en la ficción le permite imaginar una estructura narrativa antes de empezar a filmar, estructura que sostendrá a lo largo de la filmación. Ya no será una cuestión de simplemente reaccionar a lo que sucede delante de la cámara; ahora, él hará que las cosas sucedan para él, incluyendo el "error".

32

Para empezar, la falta de experiencia de su equipo de rodaje dejará de ser un obstáculo para realizar cine. Mieles aprovecha esta condición de trabajo y la transforma en un estilo formal y en una posición estética en contra del supuesto cine "perfecto".

*Estamos acostumbrados a ver películas correctas. ¿Pero que pasaría si viéramos una película construida solamente con los descartes, con las tomas que no se utilizan? Entonces [todo se convirtió en] un plus: la cuestión de los micrófonos que entran a cámara, o sea cuestiones que en otro montaje hubieras desechado para contar una historia correcta. Pero aquí funciona. ... Todos sabemos cómo se construye una narración clásica. Lo que debe ser una película correcta. ¿Correcta para quién?*

En el tema de *Descartes* -un cineasta descartado por la sociedad- Mieles encuentra la forma: hará un film con los descartes, con lo que suele quedar afuera.

Como *Aquí soy José*, *Descartes* es un film sobre arte que no se queda en el mero retrato sino que pone en diálogo la obra del artista con las imágenes y los sonidos filmados por Mieles. El pasado y el presente entretrejid

---

22 Mieles dice: "Cuando lo conozco a Gustavo Valle, era el personaje que yo intenté hacer en la ficción. Y no, mi premisa estaba equivocada. Es como cuando filmas una ficción y miras al lado tuyo y ves que las cosas más interesantes están ocurriendo a tu lado. Entonces es el momento de girar la cámara...".

en un solo montaje. A diferencia de con Morder, donde el hilo conductor son las memorias y recuerdos del artista retratado, aquí el retrato de Valle está construido a partir de las memorias de las personas que en algún momento conocieron la obra de Valle o trabajaron con él. *Descartes* incluye un ensamble de personajes (y personalidades de la escena cultural de Guayaquil) que recuerdan y narran los films de Valle. Si estas personalidades representan la cinefilia *guayaca* (en extinción), Valle representará al cineasta extinto: una persona aún recordada por lo cinéfilos quienes vieron sus películas hace tanto tiempo, pero alguien que no ha podido (o no ha querido: no queda claro este punto crucial) hacer que su amor del cine y su trabajo en él sea una fuente de ingreso económico.

La película arranca de una forma muy cinematográfica: un hombre pedaleando en su bicicleta por la ciudad. Es una imagen que el espectador recibe en fragmentos, entrecortada con las entrevistas de las personas que lo recuerdan (la memoria, como la imagen, fragmentada). Primero vemos la rueda, luego la pierna, el cuerpo y la cabeza. Esta imagen en movimiento nos remite a los principios del cine, a *La llegada del tren* de los hermanos Lumière (1895) y al movimiento propio de la máquina de cine y del proyector. El hombre aparece como un fantasma, en movimiento perpetuo, pedaleando desde el pasado para llenar la pantalla del presente. Este movimiento de pasado a presente también es un movimiento de la muerte a la vida. Una resurrección cinematográfica. A través del arranque de las ruedas de la bicicleta comienza la narración cinematográfica y la introducción a un personaje de cine: Gustavo Valle. A través de la película de Mielés, Valle tiene la oportunidad de renacer.

Se podría clasificar este film como el *biopic*. Como otros films de esta tendencia, *Descartes* transforma a la *persona* Gustavo Valle en *personaje*. Cuando Valle va al Museo Municipal de Guayaquil para seguir buscando sus cortos, se encuentra con una señora encargada del registro de títulos de obras y artistas. Al lado del título de los cortos de Valle está escrita la palabra "Anónimo". Cuando la señora descubre el nombre del verdadero autor tacha "Anónimo" y escribe "Gustavo Valle". En este momento la cámara busca el rostro de Valle para conectarlo con su nombre. Valle deja de ser anónimo, tanto en el registro oficial como en la mente del espectador. El sonido está recreado en la post-producción para reforzar esta misma idea. Como explica Mielés, "[El nombre] está marcado en lápiz. Tú sientes la textura del lápiz que escribe "Gustavo Valle" y chhhhk! (*Subraya la palabra*). No es un sonido

realista. Es un sonido de necesidades dramáticas." El film literalmente está borrando la palabra "Anónimo" de la vida de Valle e identificando al cineasta con nombre y apellido.<sup>23</sup> La imagen y el sonido funcionan conjuntamente para transmitir esta idea, y solo esta idea, al espectador.

Mieles hace todo lo posible para rescatarlo –cinematográficamente– del olvido. En una escena, Valle va al Municipio de Cultura de Guayaquil a preguntar por sus cortometrajes. Aparece Melvin Hoyos, actual Director Cultural de esa institución, quien camina directamente a la cámara del equipo de Mieles, ignorando a Valle –el realizador de los cortos y la persona más interesada en la búsqueda de los films. La cámara sigue el movimiento de Hoyos y excluye a Valle del encuadre, pero en un movimiento consciente hacia la izquierda, logra volver a encuadrar a Valle solo, parado atrás, reaccionando ante la noticia que Hoyos acaba de darle a Mieles: que los films no están ahí. Ese movimiento de cámara que regresa la atención del espectador al protagonista (Valle) es crucial porque visualmente nos ubica en un espacio y en una posición determinada por el director. Vemos lo que él quiere que veamos. Si en la escena con Morder en lágrimas la realidad se les había escapado de las manos, aquí la realidad está anticipada por la cámara (y el director) y utilizada para servir a los propósitos dramáticos del film.<sup>24</sup>

34

Desde *Aquí soy José a Descartes* vemos dos cambios formales determinantes.

Primero, existe una mayor distancia en la forma de filmar al artista en el film posterior. Si en la película sobre Morder, conocemos al artista de forma directa, a través de su propia voz e imagen, al estilo de entrevista documental; en el film sobre Valle, lo conocemos a través de las voces y las imágenes de los que lo recuerdan, en un estilo mucho más cercano a la ficción. Esta distancia da como resultado que, a diferencia del cineasta del primer film, este segundo cineasta ya no parece una persona de carne

---

<sup>23</sup> Como señala Peydró en referencia a la investigación realizada por Ernst Kris y Otto Kurz (*La leyenda del artista*, 2007), las primeras biografías de artistas aparecieron en la Grecia helenística, antes de este momento, el artista fue un artesano anónimo. Para una interesante reflexión en torno a la mitificación del *biopic* clásico y la desmitificación del *biopic* contemporáneo, revisar el capítulo seis de la tesis doctoral de Peydró.

<sup>24</sup> Mieles dice: "En la ficción, tú escribes. Lo que es rico cuando trabajas con la realidad, es que estás también armando una ficción. Por lo tanto, estás construyendo un discurso. Por lo tanto, es tu discurso lleno de tu ideología y por lo tanto es tu responsabilidad como tu lo escribes. En ese momento sí sucede lo que ustedes dicen que (Hoyos) lo ignora. Pero a mí narrativamente me convenía perfectamente así. Y yo estoy ahí para reforzar eso (con la cámara)."

y hueso; es un fantasma, un mito, una leyenda. Es un hombre que representa a otros hombres. La dedicatoria al final del film dice: "a todos los que alguna vez intentaron hacer cine...y a los que siguen intentando". Valle representa a los que alguna vez intentaron hacer cine; Mielés a los que siguen intentando.

Segundo, la cámara ahora no está meramente reaccionando a lo que sucede sino, en muchos casos, intenta anticiparse a los sucesos para poder filmarlos de una forma que potencie la narrativa dramática. Si "el error" está en que Hoyos camine directamente a la cámara en vez de hablar con el personaje, aquí obtiene una carga dramática adicional que llena esta acción con significados e importancia narrativa. La acción –en este caso, el hecho que Hoyos ignore a Valle– no queda como una acción aislada, el error de un individuo frente a otro. Si Hoyos lo ha ignorado es porque el mundo lo ha ignorado. Valle es excluido por el Director Cultural y esta exclusión es parte de una exclusión sistemática del trabajador del ámbito del arte. Mielés utiliza este "error" y le da un propósito dramático que enriquece la historia que nos está contando, como también las emociones que genera en el espectador.

Luego de filmar *Descartes*, Mielés realizó *Prometeo Deportado* (2010), un film que lo condujo a repensar el por qué del cine. "Yo estaba pasando por una etapa en la que me preguntaba para qué sirve el cine, para qué sirve el arte". Estas preguntas lo llevan a su siguiente film sobre arte, el cual ya podría ser considerado como el género cinematográfico que le permite plantearse preguntas personales en torno a la creación artística. En *Persistencia* (2016) Mielés se enfoca en el artista y amigo Alan Jeffs y el proceso de realización de su obra en la Antártida. Es decir, regresa a un film procesual como se había propuesto en *Tábara*. Como veremos, esta vez el resultado será muy distinto.

En este film Mielés hace de camarógrafo por primera vez. Pensando en el *sinsentido* de su propio trabajo como director de cine, quizás, Mielés reflexiona en torno al "sinsentido de las acciones humanas a través del gesto artístico" expresado por Jeffs. El film se estructura en torno a una serie de acciones que se repiten una y otra vez con variaciones sutiles. Dentro de estas acciones repetitivas están las del artista y sus recorridos cotidianos por el territorio, cargando los muñecos que forman parte de su obra para ubicarlos en un lugar determinado del paisaje. El énfasis no está puesto en la obra como tal, ni mucho menos en el artista como persona o personaje



(nunca vemos el rostro de Jeffs, tampoco escuchamos su voz ni su nombre). Lo que le interesa a Mieles (lo que nos muestra) es el proceso. Pero si en *Tábara* el proceso se pierde en la exposición y en un montaje convencional que prioriza la entrega de información acerca el artista, aquí Mieles *repite el proceso del artista*, incorporándolo en su forma de filmar. Para el historiador de arte Carlo L. Ragghianti el reto en realizar un film sobre arte está justamente en "rehacer el gesto del artista", lo cual implica "seguir las formas que ha trazado e impuesto por la visión y el gusto, seguir sus elecciones de punto o puntos de vista...".<sup>25</sup> Esto es precisamente lo que hace Mieles: viaja con Jeffs a Antártida, camina con él, lo contempla con la cámara mientras este carga los muñecos a través de terrenos largos y difíciles. Percibimos la naturaleza repetitiva de las acciones del artista y cómo estas acciones se sitúan en un territorio particular, del cual la cámara y la presencia del camarógrafo también forman parte. Mieles sigue "las formas" del artista y las hace parte de su propuesta estética. El montaje replica el gesto repetitivo y constante de Jeffs. A través de la repetición y variación, sentimos el paso del tiempo. Mientras pasa el tiempo, una obra es creada.

36

Aquí, al fin, encontramos el tiempo cinematográfico que le faltaba a *Tábara*. Mientras que en el film anterior el montaje está subordinado a los diálogos para transmitir información acerca del artista y sus motivaciones, en *Persistencia* el montaje está en primer plano y eleva el film hacia la música, dejando atrás explicaciones innecesarias y transmitiéndonos un estado de ánimo no muy distinto al trance. El elemento que corta una posible hipnosis total es el sonido que ha sido enteramente recreado posteriormente por el diseñador sonoro Arsenio Cadena, y que crea una ruptura con la imagen, subrayando la construcción y artificialidad del film. Gracias al sonido entramos y salimos del film constantemente en una suerte de "zig-zag en la pantalla mental", para usar las palabras del crítico Jean-Louis Comolli.<sup>26</sup> Entramos momentariamente en la ilusión y luego salimos de ella al reconocer el artificio de la construcción fílmica.

De sus cuatro films sobre arte, *Persistencia* es quizás el menos realista. Esto se refleja no solo en el sonido -que ha sido completamente recreado- sino también en la construcción narrativa del film. El guión

---

<sup>25</sup> Carlo L. Ragghianti, "Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte", en *Arti della visione I: Cinema* (Turín: Einaudi, 1975), 235, citado en: Peydró, *Del racconto al ensayo*, 107.

<sup>26</sup> Jean-Louis Comolli, "Elogio del Cine-monstruo", en: *Ver y Poder, la inocencia perdida: cine, television, ficción y documental* (Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2004), 215.

está basado en la experiencia de Jeffs y en cómo Mieles *imagina* esta experiencia antes de ir él mismo al territorio donde haría la filmación.<sup>27</sup> A diferencia de *Descartes* que, a pesar de estar basado en un guión de *ficción* no incluye ni "guion" ni "guionista" en los créditos finales, en *Persistencia* Mieles asume completamente su proceso de escritura. Lo que es particularmente remarcable es cómo Mieles regresa al "error", pero esta vez lo incorpora en la misma escritura y construcción narrativa del film.

El "error" ocurre hacia el final del film y rompe el esquema repetitivo que se ha ido creando desde el principio. Jeffs está preparando una puesta de escena con los muñecos en el territorio para luego fotografiarlos. Cuando todo está listo para la foto, un pedazo enorme de glaciar se desprende y causa olas, que irrumpen en la escena. Las olas son más grandes de lo esperado y él tiene que echarse para atrás. Los muñecos corren peligro de ser tragados por el agua. Este momento, inesperado tanto para Jeffs como para Mieles, está puesto (en el montaje) en un punto determinante dentro de la estructura del film. Hemos visto las mismas acciones repetidas una y otra vez; de pronto, vemos algo que no podríamos haber imaginado. Esta acción inesperada, que podría terminar con la obra del artista, es utilizada por Mieles para sostener y expandir el drama del film. En un solo instante -una cuestión de segundos- todo puede desaparecer. A pesar de ello (o motivado justamente por ello), el artista continúa trabajando y creando. El artista toma el desastre y lo mira en el rostro. Con el desastre -y con el error- el artista crea una obra de arte.

Mieles está finalmente preparado para filmar el error e incorporarlo en la escritura de su film. Este gesto -servirse de la realidad para crear una ficción- lo eleva de retratador de artistas a artista. En los 46 minutos que dura el film se percibe una resistencia a las normas cinematográficas sobre lo que constituye la duración de un largometraje realizado para salas de cine o televisión, y en su forma y proceso de realización, el film también resiste a lo que típicamente se espera de "un documental". Carente de diálogo y de material de archivo, este no es un film informativo ni tampoco tiene una narrativa lineal. Mientras que *Aquí soy Jose y Descartes* son films que ocurren en dos temporalidades -el pasado y el presente- ,

---

27 La cita entera: "Cuando Alan me empieza a contar lo que él va a hacer, yo inmediatamente armo un guión y la cuestión es que casi era un guión de ficción. Yo no conocía Antártida. Alan me contó que iba a montar una instalación en varios puntos. Yo necesitaba un guión porque era otro tipo de tema y otros tipos de premisas de las que yo me había estado planteando; [era] otro tipo de proceso en mi vida."

*Persistencia* solo ocurre en la última. Pero es un presente fabricado en la escritura y el montaje, creado a través del uso de la repetición y la –inesperada- variación final. Al estar siempre en el presente filmico (un presente creado a partir de la escritura, la relación entre imagen y sonido, y en el montaje), el film hace algo que los anteriores no hacen: transmitirnos lo que es *estar ahí* en un solo espacio y en un solo *tiempo*.

Los films sobre arte de Fernando Miele, culminando en *Persistencia*, son films personales que nacen a partir de preguntas que el director se plantea frente al arte y el lugar de los artistas en la sociedad. *Tábara* es el único que se queda en el retrato de otro; los films posteriores se transforman en espejos donde el director construye su autorretrato. Pero de todas sus películas sobre arte, su última es quizás la más personal porque por primera vez nos transmite en cada minuto la experiencia de estar en un lugar determinado y sentir el paso del tiempo. Esta experiencia parte del gesto artístico de Jeffs y es reconstruida -pasando por el tamiz de la imaginación de Miele- tanto sonora como visualmente, por el cine, que es en su esencia tanto ficción como documental. El resultado es una experiencia que existe únicamente en el cine y exclusivamente para el espectador.

38

Ahora, sería oportuno preguntarnos: ¿Qué haremos nosotros para que estos films no queden en el olvido, como los empolvados cortometrajes analógicos de Gustavo Valle? Hasta la fecha, *Persistencia* no se ha podido exhibir en Ecuador bajo las condiciones de proyección deseadas por el director. Las personas más perjudicadas por esta falta de atención de parte de las autoridades y los gestores culturales somos nosotros: los espectadores.

### Referencias bibliográficas

- Alemán, Gabriela. "Un acercamiento a las nuevas olas del cine latinoamericano: el caso de Ecuador", *Chasquí: Revista Latinoamericana de Comunicación*. Quito: Ciespal, 2012.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Bazin, André. "Pintura y Cine", En: *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP, 2008.
- "Un film Bergsoniano: Le Mystère Picasso", En: *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP, 2008.
- Comolli, Jean-Louis. "Elogio del cine-monstruo", en: *Ver y Poder, la inocencia perdida: cine, television, ficción y documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2004.

- Kracauer, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós, 1989.
- Morder, Joseph. Entrevista por Libertad Gills: *Revista Cartón Piedra (El Telégrafo)*. 22 de diciembre de 2015. Enlace: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2015-30/34/joseph-morder-tenes-que-aceptar-ser-un-nino-y-no-comprender-todo>
- Miele, Fernando. Masterclass y Coloquios. Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. 15-16 de marzo de 2017.
- Peydró, Guillermo. *Del racconto al ensayo: Cartografías del cine sobre arte*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014.