

# Cinegrafías II

Libertad Gills

Docente de la cátedra de Crítica cinematográfica

libertad.gills@uartes.edu.ec

## Introducción

Libertad Gills

En la presente publicación de *Cinegrafías* —sección de la revista donde compartimos trabajos realizados por alumnos de la cátedra de Crítica cinematográfica de la Universidad de las Artes— presentamos dos ensayos, el primero de María Belén Acebo, sobre el documental chileno *Los Reyes* de Bettina Pertut e Iván Osnovikoff, y el segundo de Joaquín Palacio, sobre el documental ecuatoriano *Sacachún* de Gabriel Páez Hernández. Ambos documentales fueron exhibidos en la última edición del Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC) en la ciudad de Guayaquil.

75

Estos ensayos comparten la característica de analizar una película proyectada en una sala con presencia de los realizadores y de un público atento. Comparten también el deseo de entender el cine a través de la teoría de la fotografía, la imagen y el aparato cinematográfico. En ambos textos, los autores intentan aprehender y mirar la película a través de un marco teórico particular. Acebo retorna a las ideas del cineasta y teórico soviético Dziga Vertov para examinar el empleo de las ópticas macro y del sonido fragmentado en *Los Reyes*, mientras que Palacio disecciona el realismo mágico de *Sacachún* a través de los conceptos de aura y de retrato desarrollados por el filósofo y crítico cultural Walter Benjamin.

Contrario de lo que se suele imaginar, el trabajo del crítico no radica en decir si una película es buena o no; tampoco en resumir y describir la trama al lector. La crítica cinematográfica puede ser un diálogo entre el espectador/escritor y el film; y, como queda demostrado en estos dos ensayos, el diálogo puede ser potenciado y enriquecido por la teoría. Les invitamos a leerlos.

## ***Los Reyes,* una mirada ampliada de la realidad**

María Belén Acebo

Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo máquina,  
os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.

Dziga Vertov

Sabemos que la fotografía fue concebida bajo ciertas funciones del ojo humano. La retina es un sensor y el cristalino, un sistema de enfoque. Aunque el ojo esté diseñado para captar la mayor cantidad de las formas con las que interactuamos, se le escapa toda una realidad minúscula, microscópica. Si el cine documental está llamado a mirar la realidad, bien podría retratar aquello más allá de la vista humana.

*Los Reyes* (Perut y Osnovikoff, 2018) se vale de la fotografía macro para experimentar visualmente con un mundo de insectos en movimiento y anatomías caninas. Bajar la cámara a su nivel es ya manifestar la relevancia de los animales en un entorno comúnmente dominado por la figura humana. La óptica a nivel de los dos protagonistas, los perros Fútbol y Chola, llenando el cuadro, en distintos ángulos, es como un estudio biológico de sus cuerpos, de sus jadeos y sus patas en acción.

76

¿Por qué nos causa admiración observar las formas ampliadas de lo minúsculo? Quizás porque, como no estamos familiarizados con ellas, nuestra imaginación puede darle el sentido que quiera. Las texturas del pelo de un perro o las arrugas en las almohadillas de sus patas se presentan ante nosotros de manera plástica, sin referencia a su ubicación, solo sabemos que son de un perro porque nos lo han mostrado en un plano anterior. Funcionan como una pintura abstracta, donde los colores y su geometría nos mueven sensorialmente.

*Los Reyes*, como documental observacional, permite a sus realizadores observar las acciones de dos perros sin involucrarse en una argumentación distinta de lo que a ciencia cierta vemos; es decir, no expone la problemática de los perros callejeros en una gran urbe, ni la historia de cómo llegaron allí, ni quien los alimenta. En cambio, observamos unos perros y sus partes, diseccionando metafóricamente el animal, estudiando sus elementos, para así lograr un retrato de ellos. Inicialmente no sabemos por qué sería valioso retratarlos, a simple vista son como cualquier perro de los cientos en situación de calle, pero después de mirar el documental tenemos una idea acerca de ellos, como si los directo-

res y la audiencia hubieran logrado hacer un análisis y una síntesis. Análisis, al separar las partes del perro en planos detalles y síntesis, al reunirlos en un todo viendo la película.

En ocasiones, se relaciona a la realización del cine documental con la precariedad, con escasos recursos técnicos; sin embargo, *Los Reyes* evidencia que una técnica específica de fotografía puede potenciar la narrativa y la construcción de los personajes. En la secuencia que expone el arco dramático del documental, gracias al montaje y a planos macro, observamos en detalle las moscas en las orejas del perro más anciano y sus heridas abiertas magnificadas, acentuando así la decadencia del can. Sin la técnica de las ópticas macro, que ya había sido explorada en trabajos anteriores de estos directores, como es el caso del documental del 2015, *Surire*,<sup>1</sup> no hubiera sido posible adentrarnos al universo de los animales que habitan ese parque. El ojo mecánico de Vertov reveló lo invisible.

Por otro lado, como Vertov no alcanzó al desarrollo pleno del cine sonoro, no existe una teoría del cine-oído, que podría ser una particular manera de mostrar auditivamente el mundo. Perut y Osnovikoff trabajaron la banda de sonido de su documental en una capa distinta a la de la imagen. Si bien se escuchan los ladridos frenéticos de Chola y los casi apagados del anciano Fútbol, en muchas escenas aparecen las voces, fuera de campo, de un grupo de jóvenes chilenos que pasan sus tardes haciendo *skate*, en el que podría ser cualquier parque latinoamericano. Sus acentos son marcados, su jerga en ocasiones difícil de entender, pero sus relaciones de amistad y sus preocupaciones por el futuro son como las del adolescente promedio. No es necesario conocerlos mediante sus cuerpos; como en el caso de los perros, sus voces son su identidad.

Para registrar estas conversaciones no se empleó una técnica sofisticada y, sin embargo, el mérito de los realizadores fue obtener conversaciones desenvueltas y con detalles. El mismo Osnovikoff asegura que esto responde a la decisión de no fotografiar sus rostros, logrando así conversaciones más íntimas debido a su anonimidad.<sup>2</sup> Similar al proceso de análisis y síntesis que se accionaba en las imágenes de los perros, oímos solo fragmentos de conversaciones que aparecen eventualmente y después somos capaces de reconstruirlas para retratar a cada uno de estos jóvenes.

De esta forma, Perut y Osnovikoff nos muestran un retazo del mundo de aquel parque, como solo ellos pudieron verlo y escucharlo.

---

1 El director de fotografía Pablo Valdés de *Surire* (Perut y Osnovikoff, 2015) fotografió a los animales del salar de Surire, de cerca y al mismo nivel que la cámara.

2 En el conversatorio, luego de la proyección en el Festival Internacional de Cine Documental EDOC, Osnovikoff comentó que el documental inició como un proyecto sobre los *skaters* del parque, lo que incluía filmarlos en entrevistas, pero que cuando dejaron de filmar sus rostros, sus conversaciones se volvieron más potentes.

## **Sacachún: Un retrato mágico y político**

Joaquín Palacio

78

*Sacachún* (Gabriel Páez Hernández, 2018) es un retrato propiamente fantástico que nace de las necesidades pulsativas de una comunidad y de los realizadores de contar, mediante el retrato documental y formas de ficción, la memoria de un pueblo ancestral de la cordillera Chongón –Colonche en Ecuador– que se halla en peligro de extinción. Los planos detalles de las conchas del mar, del monolito milenario San Biritute, de los pocos ancianos del pueblo Sacachún y de sus miradas y arrugas, de las ventanas, de las salas, de las construcciones, de los hornos de leña, del fuego, de los animales, de los retratos con elaborados marcos en sus paredes, de la tierra seca, nos ubican en medio del lugar. Planos fijos cerrados y angulares, desde detalle a general, nos pintan un espacio-tiempo único que nos cuenta también el pasar del tiempo. Escuchamos y conocemos la historia del pueblo a través de la voz de sus habitantes mayores y a partir de un formato visual de entrevistas-retratos. Lo sucedido, que vemos paulatinamente relatarse en el montaje de fragmentos audiovisuales, es que el monolito ancestral y milagroso, San Biritute, intrínseco a su cultura ancestral, había sido tomado por militares décadas atrás por decisiones eclesiásticas y estatales, causando una decadencia en Sacachún. Dejó de llover por décadas y hubo desolación por la juventud y la sequía. En imágenes y en voces con nostalgia y alegría, vemos un retrato del pueblo y su memoria, resistiendo y viviendo. Para así, luego presenciar el regreso del monolito (una lucha de la comunidad de más de una década) y consecuente, la magia o «coincidencia meteorológica»<sup>3</sup> de la lluvia, devolviendo al pueblo sus motivos de fe y de unión, con una fiesta, el regreso de sus migrantes, la juventud, reabriendo la escuela de Justin. Lo retratado y narrado con la oralidad aporta al factor político de presentar lo inexplicable y el poder de un pueblo único.

El dispositivo sonoro sostiene el orden narrativo de los planos en *Sacachún* hacia una experiencia de suspensión del tiempo o mundo onírico. El diseño sonoro parcializado de cosas puntuales del lugar, como las voces de los ancianos, el canto de gallos, la leña quemándose, el viento, hace de lo visual una experiencia sonora semejante a lo surreal, a un tiempo-espacio más lento (similar al efecto empleado en las decisiones sonoras de David Lynch). Esto

---

3 <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/actualidad/1/a-sacachun-regresan-la-fertilidad-y-abundancia>

simula lo que sentimos en nuestra percepción de sucesos inexplicables en la vida, como los sueños, coincidencias, sincronicidades o milagros. Dentro de lo narrado, existe un personaje, el último niño que hay en el pueblo, llamado Justin. Le acompaña una música particular, alegre y vibrante, que reaparece cada vez que vemos al niño curioso e inquieto, contrastando con su entorno. Este entorno decadente es acentuado por un retrato sonoro de particulares sonidos directos en contraste con sonidos musicales extradiegéticos a lo largo del dispositivo. Son composiciones musicales elaboradas para lograr un ritmo en el dispositivo audiovisual, matizando con el silencio, el vacío y los sonidos del espacio. El vacío también coincide con la profundidad de campo en la cámara tratada, volviendo a lo visual, resaltando los cuerpos en foco frente un entorno natural y amplio, desenfocado y abandonado. Este contraste en la composición de las formas puede aludir a la tensión de la autonomía del pueblo y las imposiciones sobre su espacio.

Lo que alguna vez parecía mágico o de brujería, como las tradiciones de San Biritute o como la invención de la fotografía, surgen y funcionan como un medio de expresión y ritual frente al miedo a la muerte y la 'impermanencia' de individuos o colectivos. Por ello, todo esto responde a la realidad que retratamos. Según Walter Benjamin:

No es casual que el retrato esté en el centro de la fotografía más temprana. En el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella así por última vez el aura.<sup>4</sup>

79

La memoria resiste al olvido en las historias de antes, en las de ahora, propagándose en el cine, en *Sacachún* y sus habitantes, en cantos, letras, registros, la oralidad, en la fe y en las infinitas tradiciones de las culturas del mundo, haciendo sinapsis a través del tiempo, de pueblo en pueblo, generación en generación. Todo aquello que contrasta, que tensiona, permite el movimiento. La tensión de las cosas las propulsa. La 'impermanencia' y el olvido surgen de la concepción de la muerte, pero sobre todo en el accionar político sobre el espacio y los cuerpos a través del tiempo. La fabricación de la realidad a través de la imaginación y el arte hacen de este retrato un símbolo de lo extraordinario que también es parte de la vida. Lo fantástico tiene un carácter político y liberador junto al retrato, ya que el fragmento de un todo alude a la

---

4 Benjamin, Walter. "Obras I, 2" en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* 1ª ed. Buenos Aires: EGodot Argentina, 2019 (Libro digital, EPUB): 21.

subjetividad del ser y la paradoja de que uno es todo y viceversa. Esta política que sucede entre los humanos y su entorno se puede referir a la dialéctica que encontramos en la naturaleza, las relaciones entre los fragmentos distintos que la componen, persistiendo a través de la memoria colectiva. Así, con todo lo que puede ser sentido o compartido en unidad para los humanos, en lo común, lo popular, lo colectivo en el tiempo, hace del cine una de las artes más política y comunicativas. Su eficacia está cuando el objetivo es ver más allá de la realidad perceptible y buscar qué es pertenecer, sentir, ser y coexistir en la infinidad de posibilidades del acontecer y su memoria en nosotros como individuos únicos en un planeta compartido.