

Autoetnografías

Archivos y apropiaciones

Editor: Andrés Dávila
Co-editora: Alejandra Carvajal

COLECCIÓN DOCENTES

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Autores: Ileana Matamoros, Doménica Palma, Camille Enriquez, Génesis Barahona, Mayro Romero, Alejandra Carvajal, Melanie Bravo, María Belén Acebo, Pablo Cruz-Bozzano, Katherine Noguera, Karen Núñez, Fabio Lascano, Josué Barahona, Joaquín Palacio.

N.º 08

N.º 8

Cuaderno de Cine

Guayaquil, Ecuador

octubre 2021 - mayo 2022

ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes – ILIA

Preliminar Docentes N.º 8, mayo de 2022

Rector: William Herrera

Vicerrectora de Investigación y Posgrados: Olga López

Vicerector académico: Bradley Hilgert

Director del ILIA: Pablo Cardoso



Coordinación de proyectos: Mario Maquilón

Editor: Andrés Dávila

Editora adjunta: Alejandra Carvajal

Coordinación Editorial: Eduarda Dávalos y Ana María Crespo.

preliminar.ilia@uartes.edu.ec

<http://www.uartes.edu.ec/sitio/preliminar/>

Concepción gráfica: Alejandra Carvajal, Amandine Gerst.

Diagramación: Juan Alberto García

Preliminar publica una edición continua

ÍNDICE

- 06.** **Prólogo**
Andrés Dávila

- 13.** ***Rosita: Los directores***
(a veces) somos malas personas
Ileana Matamoros

- 28.** **El diario audiovisual: el video digital**
como soporte del mosaico de la memoria
y la experiencia
Doménica Palma H.

- 46.** ***Entre Mangles y Derivas: noción de Via- je***
como proceso etnográfico en la construc- ción de una narrativa cinematográfica
Camille Enriquez

- 65.** **Sobre la rigidez y el movimiento del**
archivo filmico ecuatoriano
Génesis Barahona Rodríguez

- 81.** **Orden Cerrado: guía de calentamientos y ejercicios de control para niñas**
Mayro Romero
- 97.** **Seguir los rastros: el proceso de creación del flicker film *Lugares***
Alejandra Carvajal R.
- 115.** **Presente**
Melanie Bravo Zambrano
- 130.** **Subjectiles**
Katherine Noguera, Pablo Cruz-Bozzano, Karen Núñez, Fabio Lascano, María Belén Acebo, Joaquín Palacio, Josué Barahona.
- 138.** **Epílogo**
Alejandra Carvajal R.

Prólogo

Andrés Dávila

El presente número de Preliminar *Autoetnografías, archivos y apropiaciones*, reúne una selección de artículos y cortometrajes derivados de los proyectos finales de las asignaturas: Investigación en Cine, Taller de Montaje Experimental y Cine Experimental, al igual que dos trabajos de tesis en el área de realización cinematográfica individual. Estas contribuciones abordan por igual la investigación y la creación y ponen en relieve la exploración de diferentes formas cinematográficas, que van desde el cine de no ficción y el diario fílmico hasta el uso y la apropiación de archivos fílmicos (familiares, institucionales y pornográficos). Los temas centrales de estos artículos se orientan, por un lado, a las diferentes relaciones que se tejen entre lo individual y lo colectivo —generando nuevas lecturas y preguntas sobre la memoria y la historia— y por otro, al cuestionamiento de los discursos, imaginarios y narrativas que construyen, conservan y transmiten los archivos fílmicos. A su vez, este número busca presentar las motivaciones, los procesos creativos, las experiencias y las reflexiones que surgen de estos proyectos. Desde el punto de vista cinematográfico, los cortometrajes que acompañan cada artículo se relacionan con prácticas contemporáneas como la autoetnografía, definida por Catherine Russell como “un vehículo y una

estrategia para desafiar las formas de identidad impuestas y explorar las posibilidades discursivas de las subjetividades inauténticas”¹, así como con las investigaciones formales llevadas a cabo desde los años cincuenta por el cine de *found footage* y, posteriormente, por el cine estructural.

En *Rosita: Los directores (a veces) somos malas personas*, de Ileana Matamoros, la autora examina el proceso de realización de su documental *Rosita* (2018), en el que confluyen lo íntimo y lo colectivo. El núcleo de su cortometraje es un archivo fílmico familiar de 1962 en formato 8mm. A través de esta película, resucitada y revisitada por Ileana, la autora indaga sobre la muerte temprana de su tía Rosita, protagonista de la película 8mm y de la que heredó su primer nombre. Este artículo plantea la cuestión de la verdad en el cine que se desencadena en *Rosita* por medio de una serie de situaciones preelaboradas. Es así como Ileana explora las relaciones familiares y personales de su tía y el papel de la mujer en el Guayaquil de los años sesenta.

En el artículo *El diario audiovisual: el vídeo digital como soporte del mosaico de la memoria y la experiencia*, Doménica Palma hace una reflexión sobre la cuestión de los archivos digitales y su relación con la memoria. Este artículo se consolida como un complemento de su diario audiovisual *Lo que veo (mientras me muevo)*, (2021), compuesto por vídeos digitales recopilados a lo largo de diez años con una cámara de baja resolución, cuyo formato hoy en día es considerado obsoleto. Para ilustrar su postura, la autora se remite a los diarios audiovisuales de Marie Menken y a las “autoetnografías prototípicas” de Jonas Mekas. Aunque el material de *Lo que veo (mientras me muevo)* fue grabado en diferentes momentos y lugares, el formato de la cámara logra crear una unidad

1 Catherine Russell. *Experimental Ethnography: The work of film in the age of video* (Duke University Press:1999), 276

armoniosa en la que se inscriben sonidos, textos y música. La propuesta de Doménica no sigue una lógica lineal o progresiva: su obra funciona como la memoria, es decir, a partir de fragmentos, asociaciones y de la repetición de ciertos motivos que van poco a poco construyendo la forma de un mosaico.

Por su parte, Camille Anais Enríquez Males en su artículo *Entre Mangles y Derivas. Noción de Viaje como proceso etnográfico en la construcción de una narrativa cinematográfica*, aborda el tema del despojo y el desplazamiento —realizado durante años en el Golfo de Guayaquil por las empresas camaroneras— y las posibilidades de realizar un trabajo de antropología compartida a través de su documental *Entre Mangles y derivas* (2020). La problemática medioambiental del Golfo de Guayaquil se pone de manifiesto en su documental a través del retrato de dos habitantes de la comunidad de Bellavista, de sus viajes y de su relación con el manglar. Al mismo tiempo, este artículo discute la posibilidad de un cine a la vez militante y experimental, dando prioridad a las narrativas ocultas y a otros lugares de enunciación y resistencia. Con gran empatía, Camille elabora un retrato de este territorio y de sus habitantes, revelando las problemáticas medioambientales y sociales que asolan este lugar apenas conocido.

En los artículos *Sobre la rigidez y el movimiento del archivo fílmico ecuatoriano*, de Génesis Barahona Rodríguez y *Orden Cerrado: “Guía de calentamientos y ejercicios de control para niñas”*, de Mayro Romero, lxs autorxs presentan las diferentes formas de apropiación, desmontaje, ensamblaje y desvío que se llevaron a cabo en sus cortometrajes *Los danzantes* (2021) y *Guía de calentamientos y Ejercicios de control para niñas* (2021). Estos dos trabajos reutilizan extractos de películas resguardadas en la Cinemateca Nacional del Ecuador Ulises Estrella, y cuestionan los discursos y las formas de representación que constituyen a este archivo fílmico patrimonial. Por un lado, *Los danzantes*, de Génesis Barahona es una película

collage que explora la cuestión del cuerpo y su representación. Génesis elabora un contraste entre dos clases sociales en apariencia irreconciliables: la rígida y elitista alta sociedad ecuatoriana de inicios de siglo XX y las culturas indígenas del Ecuador (representadas a través del prisma de la publicidad y el cine etnográfico). En su artículo, Génesis describe el proceso de visionado y montaje de este material y destaca los diferentes juegos de similitudes, contraste y efectos de yuxtaposición empleados. El resultado es una aproximación crítica a este archivo y una reflexión lúdica e iconoclasta sobre el cuerpo y su control social e institucional. Por otro lado, Mayro Romero analiza la práctica conocida como Orden Cerrado: un dispositivo aplicado en las escuelas como parte de las clases de educación física y cívica, cuyo objetivo es el control y la normalización del cuerpo de lxs niñxs, así como del espacio institucional. La propuesta de Mayro se basa en su experiencia personal en una institución educativa de Ecuador. Su artículo se complementa con su película *Guía de calentamientos y Ejercicios de control para niñxs* (2021), la cual trabaja con la reutilización de un archivo fílmico sobre las presentaciones de gimnasia realizadas durante las celebraciones del centenario del 24 de mayo de 1922 en Quito. Para su cortometraje, Mayro hace uso de la pantalla dividida. Esta segmentación de la pantalla, que encierra a lxs niñxs en casillas, refuerza la idea de la restricción de los cuerpos a las normas del Orden Cerrado. Además, el tratamiento sonoro, sincronizado con la aparición de diferentes pantallas que yuxtaponen imágenes de archivo y fotos de soldados, crea distintos efectos de tensión y simultaneidad. Esta pieza se consolida como una reflexión sobre la biopolítica y las figuras de poder, en la que los garabatos rosas infantiles que deambulan por las imágenes desvían el archivo original, remitiéndonos a una dimensión que es a la vez política y personal.

Los artículos *Seguir los rastros: el proceso de creación del flicker film Lugares*, de Alejandra Carvajal, y *Presente*, de Me-

lanie Bravo Zambrano, abordan la dimensión material de la película y los fenómenos de percepción que se dan cuando el montaje se realiza desde la lógica del fotograma y no desde la del plano. En su artículo, Alejandra aborda las propiedades sensoriales de los *flicker films*, tomando como punto de partida a cineastas de referencia como Paul Sharits. El material con el que trabaja en su película *Lugares* (2021) procede de un archivo fotográfico de su abuelo. Mediante el uso de negativos fotográficos en 35mm, Alejandra explora los efectos de imagen producidos por el deterioro y la humedad, las inter-imágenes y el efecto creado por la rápida alternancia de imágenes de diferentes colores. A partir de esta propuesta formal, de gran belleza gráfica, los archivos del trabajo de su abuelo como agrimensur en los campos ecuatorianos superan su simple función de registro burocrático para convertirse en una película cargada de sensibilidad y efectos visuales. Por su parte, Melanie Bravo en su artículo *Presente* se refiere al trabajo de reciclaje fílmico realizado en su película del mismo nombre y da cuenta de la dimensión política que pueden adquirir las imágenes de una película encontrada por casualidad en la basura de la Av. 9 de octubre de Guayaquil. En su artículo, Melanie define el contexto de creación de su película, elaborada entre el paro nacional ecuatoriano de octubre de 2019 —en el que murieron varias personas a manos de la policía— y la pandemia. El mérito de su cortometraje (escaneado artesanalmente al igual que *Lugares*, de Alejandra Carvajal), es por un lado, el de evitar el recurso fácil de utilizar las imágenes extremadamente mediatizadas de esta lucha social y, por otro, el de no caer en las formas habituales de representación de las minorías que se dan en los medios de comunicación. En este sentido, su obra se constituye en una contranarrativa de estos acontecimientos que, a través de la intervención en la película y la música que la acompaña, genera una reflexión política sobre las luchas sociales del Ecuador. Las correspondencias inéditas entre una secuencia de la película reutilizada *L'ultimo volo all'inferno* (1990), de Ignazio Dolce y lo que ocurre

con el material eclosionan en una forma de cine experimental y militante cuya producción aspira a ser ultraminoritaria.

La última parte de esta publicación contiene un dossier titulado *Subjectiles*. La selección de imágenes que se presenta en este dossier procede de ejercicios realizados en el curso Cine Experimental, en el que cada estudiante trabajó con quince metros de película 35mm. Estos ejercicios se realizaron sin cámara y según un procedimiento que consistía en realizar un trabajo de intervención sobre películas pornográficas de los años noventa, encontradas en los contenedores de basura de la Avenida 9 de Octubre de Guayaquil. Estas películas, semi destruidas y corroídas por la lluvia y la humedad, no tienen el mismo valor de conservación que un archivo institucional, sin embargo, nos pueden dar algunas pistas sobre los medios de producción y las formas de representación del cine industrial. El objetivo de estos ejercicios consiste, en primer lugar, en concientizar a lxs estudiantes de la materialidad del celuloide y, en segundo lugar, en realizar un montaje fotograma a fotograma, teniendo en cuenta los detalles más mínimos de la película, así como los efectos de yuxtaposición que se producen al escanear este material a una velocidad de veinte y cuatro fotogramas por segundo. Los fotogramas presentados en *Subjectiles* examinan cuestiones relacionadas con la materialidad de las imágenes, su textura visual y los efectos causados por el deterioro de la emulsión. Cada imagen de este dossier ha sido recubierta, rayada, agredida, perforada, desbordada, sometida a un calor intenso o expuesta a productos químicos. A su manera, cada propuesta cuestiona estas superficies y activa nuevas posibilidades de lectura desde una dimensión lúdica, crítica, divergente, subversiva o iconoclasta. La desnudez de los cuerpos se oculta o se revela, lo que permite sublimarla o resaltarla y examinar los límites entre lo visible y lo invisible.

En cierto modo, las creaciones que acompañan a cada artículo, al proponer sus propias formas de autonomía creativa y económica, van en contracorriente de las lógicas del realismo y de los modos de realización cinematográfica convencionales que prevalecen en la cultura dominante. Además, la presencia de material fílmico en estas obras, más allá de subrayar la dimensión plástica del celuloide, evoca un sinfín de temas como el trabajo con el azar, la arqueología, la conservación o el deterioro natural del material fílmico. En *Rosita*, al hacer entrega de la película 8mm a Ileana Matamoros, Hernán Chinchín, restaurador fílmico de la Cinemateca Nacional Ulises Estrella, le dice: “No deje que algo tan precioso muera en la bodega; en la inclemencia del tiempo”. Como en el caso de las obras de esta publicación, sus palabras resuenan con las del poeta romano Virgilio cuando se refiere a la degeneración de la materia en su libro *Las Geórgicas*: “Así todo, por la fatalidad, se precipita a lo peor, y se derrumba, y es llevado hacia atrás. Es como el hombre que, a contracorriente, con gran dificultad, con sus remos hace avanzar la barca; si sus brazos flaquean alguna vez, él también se ve arrastrado y precipitado por la corriente”².

2 Virgilio Marón, Publio, *Géorgiques*. Bilingüe. (Les belles lettres: 2003), 17







N.º 8
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Rosita: Los directores (a veces) somos malas personas

**Rosita: Directors (sometimes)
are bad people**

ILEANA MATAMOROS CALDERÓN*

* Este trabajo fue desarrollado en la materia “Investigación en cine”, dictada por el docente Andrés Dávila. Universidad de las Artes, Escuela de cine. Guayaquil-Ecuador. ileana.matamoros@uartes.edu.ec.

Recibido: 19/07/2021

Aceptado: 15/08/2021

Resumen:

Hacer una película sobre y con la familia supone retos éticos, emocionales y técnicos. El presente texto analiza el tratamiento de una imagen (en sus dimensiones imaginaria y real) como disparador y personaje del cortometraje *Rosita* (Ileana Matamoros 2018, 17:52). Como realizadora de este filme, quiero compartir algunas motivaciones, estrategias narrativas y dispositivos que construyen esta pieza cinematográfica de carácter ensayístico. Un álbum y una cinta de cine casero sobre una tía que murió a los 19 años, a quien no conocí pero de quien heredé el nombre, no es suficiente para contar su breve y oculta historia. Se trata de un relato donde los elementos centrales son el archivo familiar, las entrevistas performativas a familiares y personas cercanas, en el que como autora ocupó la primera persona, y que se puede designar como una autoetnografía por su intención de conectar lo personal —lo íntimo, lo familiar— con lo colectivo.

Palabras claves: autoetnografía, cortometraje, familia, archivo, subjetividad.

Abstract:

Making a film about and with the family involves ethical, emotional and technical challenges. This text analyzes the treatment of an image (in its imaginary and real dimensions) as a trigger and a character in the short film *Rosita* (Ileana Matamoros 2018, 17:52). As the director of this film, I want to share some of the motivations, narrative strategies and devices that build this essayistic film piece. A photo album and a home movie tape about an aunt who died at 19, whom I never met but from whom I inherited the name, is not enough to tell her short, hidden story. It is a story where the central elements

are the family archive, the performative interviews with relatives and close people, in which as the author I occupy the first person, and a shot film which can be designated as an autoethnography due to its intention to connect the personal —the intimate, the familiar— with the collective.

Keywords: autoethnography, short film, family, archive, subjectivity.

* * * * *

Poco antes de morir mi abuela puso en mis manos una cajita redonda, casi en secreto, como quien entrega un tesoro (o drogas): “A ti que te gusta el cine, esto te va a interesar”. (Por supuesto no eran drogas) Era una cinta de 8mm de 1962. El único registro filmico que existe de mi familia. Se trata de la misa, la ceremonia y la fiesta de graduación de mi tía Rosita. La persona de quien yo heredé mi primer nombre por una tradición familiar: llamar así a las primogénitas

En efecto, recibí el regalo con emoción, semanas después viajé a Buenos Aires a seguir mis estudios audiovisuales y apenas pude contraté un tele cine barato para descubrir esas imágenes que nunca se habían visto. Resulta que el mismo año que mi abuelo filmó esa película doméstica con una cámara prestada, Rosita, la hermana mayor de mi mamá, se enfermó de un cáncer que le causó la muerte meses después. Mis abuelos no tenían proyector, y cuando por fin se reveló el rollo, su hija ya había muerto. Nadie tuvo el ánimo de procurar la forma de verlo. Esta preciosa pieza de cine casero había permanecido oculta por casi 50 años, como una Bella durmiente, y yo la desperté.

El abuelo ya no estaba, pero mi abuela sí la vio, lloró, me abrazó mucho y me lo agradeció infinitamente. Pero no me la pidió ver de nuevo.



Ocho años después me decidí a dirigir “Rosita” (2018), mientras cursaba la licenciatura en cine en la Universidad de las Artes en Guayaquil. Viaje con mi pequeño equipo de rodaje a Quito, y en la Cinemateca Nacional Ulises Estrella digitalizamos de nuevo la cinta, esta vez con equipos de alta resolución. Este cortometraje de 19 minutos tiene como recurso fundamental aquel archivo de cine casero, la idea de autoetnografía.

La autoetnografía se basa, según explica Mercedes Blanco (2012, 49) citando a Franco Ferratoti, en la “perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia”. En palabras de Ferraroti “La tesis central es que es posible leer una sociedad a través de una biografía”.

En el presente ensayo me propongo describir las estrategias narrativas de este cortometraje. Antes, una breve sinopsis de Rosita: Mi tía Rosa Elisa, la hermana mayor de mi madre y primera hija de mis abuelos murió a los 19 años, en 1963. Trece

años más tarde nació yo y heredé su nombre. A partir de la memoria y relatos (entrevistas) de las personas que la conocieron, y mi interpretación de su imagen a través de archivos fotográficos, filmicos y sonoros, en este cortometraje busco reconstruirla a ella y al contexto en el que vivió. Pero al mismo tiempo es un cortometraje sobre mí. Rosita es el personaje principal, pero yo soy la protagonista.

Parto de una premisa muy personal: si ella no hubiera muerto —así, tan joven y trágicamente, dejando un profundo trauma en la familia, que luego fue la mía— muy probablemente yo no tuviera su nombre, y seguramente la película no existiría. (Mi mamá confiesa que no le gustaba el nombre, y por su parte estaba dispuesta a romper la tradición de llamar Rosa a las primeras hijas, pero finalmente decidió bautizarme así en nombre de su hermana fallecida).

Algo de teoría

Trazaré esta breve especie de diario de rodaje a partir de lo que Gillian Rose llama “El lugar de la producción” en su libro *Metodologías visuales*, y observando las modalidades que propone: tecnológica, compositiva y social. (Rose 2020)



Cuando el lugar de la producción se intercepta con la modalidad compositiva se evidencia, según Rose, lo que llamamos el género. Elijo definir a *Rosita* en la amplia categoría de la no-ficción. Esta etiqueta es una postura política, se refiere a “un gran género” que, siguiendo la propuesta de Coti Donoso (2017), incluye lo que conocemos como el formato clásico del documental, pero no se limita a ello, sino que acoge diversas fórmulas y estrategias narrativas que no pueden definirse estrictamente como ficción, pero que tampoco caen en el discurso de seriedad que presupone la concepción de lo que tradicionalmente se llama documental, y que se alejan de lo que se entiende como el registro directo de la realidad. En este sentido es un gesto que también se vincula a la “modalidad social” de la que habla Rose, y que entiende como el “rango de instituciones, prácticas y relaciones sociales y políticas que rodean una imagen y a través de los cuales es vista y utilizada”.

Volviendo a su modalidad compositiva, por su género, *Rosita* se inscribe en la amplia tradición de filmes de no ficción contados en primera persona, en los que un relato íntimo y familiar se plantea como una autoetnografía que conecta lo personal con lo colectivo y lo universal. En cada secuencia de este cortometraje hay distintos personajes —personas que conocieron a mi tía—, y con cada una de ellas y ellos he utilizado un dispositivo diferente. En este ensayo voy a describir dos escenas que serán útiles para ilustrar las clasificaciones de Rose.

Ahora soy la mala

Empecemos por Teresa, mi mamá. A ella la cito en la antigua casa de mi abuela, donde trascurrió su infancia (y la mía también). La casa está deshabitada, pero la hago ingresar a una habitación que previamente hemos intervenido. La “disfrazamos” de la sala de la casa de la abuela tal como yo la recuerdo: he conseguido muebles, algunos que eran de la abuela y otros que se parecen (como una



vieja radio similar a la que tenía mi abuelo), mandé a hacer cortinas en los colores que tenía la ventana de la sala, conseguimos un televisor antiguo y colocamos junto a él un portarretratos grande con una foto de Rosita. Junto al sofá, una consola con los viejos álbumes de la abuela a la espera de ser revisados.

Este dispositivo es anunciado en el rodaje y registrado en el corte final: “Mami, te tenemos una sorpresa”, le digo antes de abrirle la puerta y que ella entre a este espacio evocado y construido. “Ay dios mío”, exclama mi mamá, y entra a “la sala de la abuela”. La trampa funciona, el efecto en ella es evidente. Ha iniciado un viaje en el tiempo. Después de su recorrido por este emotivo túnel de tiempo creado para ella, la entrevista transcurre de una manera que hubiera sido imposible lograr desde otro espacio.

Sabía que mi mamá iba a llorar apenas entre a ese cuarto. Que aquella puesta en escena, aquel, dispositivo, aquella ficción —esa trampa deliberada— iba a conmoverla profundamente. Y

me sentí muy mal como hija, pero se me pasó enseguida, estaba encantada como directora. No fue la única “maldad” de *Rosita*.

La secuencia que voy a describir a continuación se relaciona con lo que Rose llama la modalidad tecnológica. La película fue filmada con equipos modernos, una cámara digital y equipos también digitales de registro sonoro. Sin embargo, también forman parte del montaje de *Rosita* archivos analógicos: decenas de fotografías que datan desde los años 40, el discurso de graduación de bachiller: la voz mi tía Rosita grabado en cinta magnética, y claro, el registro filmico de aquella ceremonia y la fiesta de graduación en una película a color de 8mm de 1962.

En una escena reúno a tres compañeras y amigas de colegio de mi tía. La promesa del encuentro es proyectarles la cinta de 8mm que nunca habían visto. Este es el momento de Rosita donde confluyen las tecnologías del pasado y las modernas para construir el dispositivo que le da sentido a la escena. Sentadas en la oscuridad, en el sillón de la sala de una de ellas, las tres amigas de la infancia que ahora tienen alrededor de 80 años, se disponen a ver una película que las retrata en la adolescencia. En lugar de conseguir y utilizar un proyector de 8mm, decidimos utilizar un proyector digital que me permite manipular la función.

Las amigas observan emocionadas la película en la pared: son un grupo de chicas y chicos en 1962, están casa de una de ellas, celebran su graduación, bromean, bailan, cambian de parejas. Y yo, que manejo el proyector digital deliberadamente, me detengo, retrocedo y repito en los lugares que quiero para generar un efecto en ellas y dirigir sus comentarios, algo que hubiera sido imposible hacer con el proyector de 8mm.

Los tres personajes hablan sobre la película de su juventud mientras va pasando, pero entre ellas, no hacia mí. Previamente fueron

microfoneadas con unos modernos micrófonos inalámbricos de cuya existencia parecen haberse olvidado en la oscuridad, pero que metros más allá el sonidistaa monitorea. Estos micrófonos permiten registrar sus comentarios, a pesar del sonido de la pro-



yección y sin lo evidente de apuntarlas con un micrófono boom.

Ellas no saben que el archivo que les proyecto fue deliberadamente editado. En la cinta hay una chica que tiene un vestido verde parecido al que tenía Amparito, una de las tres asistentes a la proyección, y mi manipulación logra el efecto que buscaba: se confunden, de pronto hay un doble. La confusión me permite desencadenar en ellas el tema que me interesaba hablar con ella: cómo eran entonces, en su clase y contexto, las relaciones de pareja y noviazgos.

En mi previo y minucioso visionado de la cinta encontré un brevísimo plano donde una chica de vestido verde —que no es Amparito, aunque ella también esté de verde— tiene un gesto íntimo de cariño con un muchacho, toca sus labios con la punta de sus dedos. El camarógrafo registra ese momento de casualidad y ¿por pudor? enseguida corta la toma. Pero yo la he ralentizado al límite, para que se haga evidente, y la repito varias veces. “Esa eres tú Amparito”, “¿Quién es ese chico?”, “No es el mismo con el que estabas bailando”. Las amigas bromea: “que tu marido no vea esta película”. Cuando termina la proyección inicia la entrevista en un tono y con un ánimo de parte de ellas que hubiera sido imposible sin la tecnología que me permitió manipular la cinta. Y gracias a los micrófonos inalámbricos logramos un registro íntimo muy difícil de conseguir si hubiéramos utilizado equipos tradicionales. La verdad de las mentiras.

Otra “maldad” de la que no me arrepiento es la que le jugué al exvecino de mi tía, que confesó haber estado siempre enamorado de ella. En preentrevistas me había contado que poco después de que su admirada Rosita murió, él se unió a una banda de boleros. Muy convencido me dijo que si ella lo hubiera llegado a escuchar seguro hubiera tenido una oportunidad. El dispositivo que usamos con él fue recorrer a pie su antiguo barrio desde la casa de sus padres hasta las de mis abuelos, donde vivía su amiga

Rosita. Y llegando allí le lanzo: “Qué tal si ahora aprovechas para darle le serenata que no pudiste en vida”. Sin pensarlo empezó a cantar “Los dos” de los Panchos, que dice “te seguiré hasta el fin de este mundo...”. Es seguramente una de las escenas más emocionantes del corto. Y salió bien porque ya en el taxi rumbo al rodaje venía conversando con él y como cosa mía le pedí que me cante algo. Si cantaba feo obvio que no le pedía la serenata sorpresa. Pero tiene una linda voz, que, sumada a la nostalgia del recorrido, convirtió esta escena en una de mis favoritas.

A veces en este tipo de películas, para que surja eso que llamamos verdad hay que preparar el terreno y encontrar los dispositivos adecuados, y eso puede significar mentir un poco. En *Rosita* lo hice, a través de la decoración, de la tecnología o la sorpresa. Alguien me dijo una vez que en una película de no ficción el dispositivo es justamente ese elemento de ficción. Supongo que los límites se los traza cada realizador, yo en este caso, sé que fui un poco mala, pero no me arrepiento. Luego los personajes fueron cocientes del recurso, los conversamos y nos reímos, y luego en el cine nos felicitamos por lo que juntos logramos.



Rosita (2018)
Ileana Matamoros Calderón

Bibliografía

Blanco, Mercedes. “La autoetnografía”. *Revista de Investigación Social*, vol. 9, N.º 19 (2019).

Donoso, Coti. *El otro montaje*. Santiago: La pollera ediciones, 2017.

Rose, Gillian. *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: Instituto de industrias culturales y de las artes, 2019.





N.º 8
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

El diario audiovisual: el video digital como soporte del mosaico de la memoria y la experiencia

Diary film: digital video as a support for the mosaic of memory and experience

DOMÉNICA PALMA H.*

* Este trabajo fue desarrollado como tesis de grado para la obtención del título de Licenciatura en Cine por Doménica Palma H, en la Universidad de las Artes, Escuela de Cine. Guayaquil, Ecuador. Tutor de tesis: Andrés Dávila. Miembros del comité evaluador: Olga López y Carla Valencia. domenica.palma@uartes.edu.ec

Recibido: 19/07/2021

Aceptado: 15/08/2021

Resumen:

Este artículo busca explicar los procesos teóricos y prácticos que desencadenaron la creación del cortometraje *Lo que veo* (mientras me muevo), partiendo de la idea de explorar y presentar a la memoria y experiencia humana como un mosaico. El enfoque de la investigación se basa en la experiencia práctica de realización y edición del cortometraje, la cual trae consigo el descubrimiento de fragmentos de momentos documentados bajo una tecnología en desuso. La misma que trae consigo limitaciones estéticas y técnicas autoimpuestas, fundamentales para el desarrollo del film. El artículo tiene como puntos de relevancia e innovación el interés por desarrollar ideas sobre la memoria, la experiencia y el tiempo a partir de la investigación de géneros cinematográficos, autores y formas de producción no hegemónicas, la autoexploración con el proceso de montaje y fundamentalmente desde el uso de tecnologías obsoletas.

Palabras clave: diario audiovisual, tecnología digital, fragmento, montaje, memoria, mosaico

Abstract

This article seeks to explain the theoretical and practical processes that led to the creation of the short film *Lo que veo* (mientras me muevo), starting off with the idea of exploring and presenting memory and human experience as a mosaic. The focus of the research revolves around the practical experience of making and editing the short film, which brought with it the discovery of fragments of moments documented under a technology in disuse. The self-imposed aesthetic and technical limitations are fundamental for the development of the film. The article proposes points of relevance and innovation through the interest in developing ideas about memory,

experience and time. From the research of film genres, authors and non-hegemonic forms of production, self-exploration through the editing process, and fundamentally, with the use of obsolete technologies.

Keywords: diary film, digital technology, fragment, montage, memory, mosaic

* * * * *

¿Qué pasa con los videos en digital que grabamos? ¿Por qué grabamos tantos momentos efímeros, cotidianos o extraordinarios? ¿Puede ser el video digital un soporte externo de nuestra memoria?

Tenía todas estas preguntas rondando por mi cabeza cuando arranqué con este proyecto, quería adentrarme al mundo de la memoria, la experiencia y el tiempo. Así encontré a través del diario audiovisual una puerta y un camino con muchas respuestas.

Me interesaba, por un lado, la relación entre fragmentos de video en digital y lo que consideraba podría formar una conexión con los recuerdos que, a través del montaje, encuentran nuevos sentidos, se actualizan y reconstruyen la memoria. Por otra parte, me era muy interesante trabajar con la tecnología de la cámara con la que filmé todo el material para el cortometraje. Al ser una tecnología en desuso y con muchas limitaciones, esta cámara me brindó oportunidades para explorar las posibilidades estéticas y técnicas del dispositivo autoimpuesto en el proyecto.

Las ideas para desarrollar el proyecto son pertinentes y relevantes en la medida que plantean una mirada más enfocada hacia el cine experimental, su lenguaje y herramientas que permiten abordar temáticas como el tiempo o la memoria

desde un campo no siempre preeminente, visibilizado o socializado. De igual manera, me interesaba proponer otras formas de producción que partan desde la autogestión. Teóricamente, de la mano con la historia del cine experimental desde sus inicios en Norteamérica durante el siglo XX con autores precursores de este género como Jonas Mekas o Marie Menken y con la guía de autoras contemporáneas como Sadie Benning o Dominique González-Foerster. Un recorrido con el fin de plantear formas de producción de un cine no estandarizado, abierto a la exploración de las herramientas puestas al alcance de muchos y que desarrolle, a mi parecer, lenguajes propios de quienes realizan obras dentro de este género, más aún en el subgénero del diario audiovisual.

Encontré muchos videos propios realizados con una cámara digital cuya tecnología, como explicaba anteriormente, actualmente está completamente obsoleta. Estos videos fueron hechos en diferentes momentos de mi vida y recogen memorias y experiencias que viví desde hace 10 años hasta el día de hoy. Lo curioso fue iniciar el proceso de montaje desde la revisión del material de archivo de mi propia vida. En este proceso descubrí intenciones, ideas y obsesiones a las que solo podía conectar, poner en diálogo y encontrar sentido cuando las veía juntas. Descubrí que había muchas conexiones entre los movimientos de cámara que se repetían, una y otra vez, entre los videos que formaban parte de mi archivo. La cámara siempre miraba hacia arriba o se iba a la izquierda, filmaba detalles y elementos que, seguramente, me llamaban mucho la atención en ese momento. Tenía mucho material filmado desde ventanas en diferentes contextos y medios de transporte. Mi curiosidad saltó de inmediato, en estas decisiones detrás de cámara había algo que me daba pistas sobre mí misma y mi forma de ver las cosas desde mucho antes que me planteara estudiar cine o aprendiera teoría y técnica. Durante mi estudio de esas cáp-



sulas archivadas de tiempo, se repetía, como una voz, lo que escribí con mis ojos y mi cámara en esos momentos. De ahí que me encontré con la idea de realizar un mosaico.

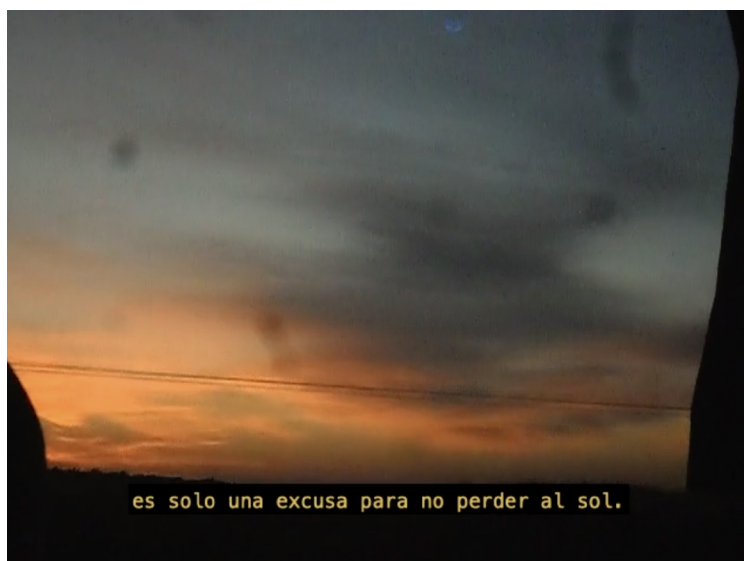
A través del montaje audiovisual y tomando al diario audiovisual como formato, tejí una narrativa que conecta y actualiza mis memorias, mi perspectiva y mi experiencia de vida. Buscaba encontrar sentido a todos los fragmentos aparentemente heterogéneos y sin conexión. A partir del montaje descubrí cómo, efectivamente, el video digital se convirtió en un soporte para mi memoria y cómo cada fragmento, sin importar la distancia temporal del registro, se conectaba con otro, configurando un mosaico. Los movimientos de cámara, los objetos, sujetos y los momentos que quería capturar, eran similares a lo largo del tiempo. Intuitivamente buscaba recordarlos y por eso los filmaba, sin embargo, no

fue hasta que volví a revisar el material que descubrí que los había olvidado y congregarlos en este cortometraje posibilitaba recordar y generar nuevos sentidos en un tiempo presente, lejano al momento de filmación.

Por medio del montaje, tomando en cuenta las libertades y limitaciones que representa adentrarse al mundo del cine experimental y el diario audiovisual, encontré respuestas a muchas de las preguntas con las que inicié este proyecto, a la vez que encontré respuestas que no estaba buscando conscientemente: otras posibilidades existentes para conectar fragmentos, cómo encontrarme reflejada en los motivos que repetía inconscientemente durante el registro de los videos, distintas formas de expresarme y reconstruir mi memoria. Aquí el rol del sonido y el texto es fundamental.

Decidí desde el principio del proceso de montaje que la voz narradora sea, en realidad, un texto. Al subtítular el corto-





metraje encontré una forma de dar contraste entre el sonido y las imágenes, le di un ritmo especial a la voz como una forma de sumergir al espectador en este mundo tan mío y, al final, tan de todos. La obra, al ser un mundo tan cercano a mí, es un reflejo de una forma de ver, por lo tanto, un reflejo de experiencia humana. Quería jugar con la música y el audio para crear una experiencia inmersiva que a su vez juegue con las ideas, aparentemente contradictorias, que venía conjugando en mi cortometraje. Si hice dialogar el pasado y el futuro, buscaba dialogar también lo intradieгético y lo extradieгético. Quise crear, en función del audio existente en los clips de video y el audio diseñado específicamente para el cortometraje, una esfera espacio temporal donde ideas opuestas dialoguen.

En mis archivos encontré una serie de fotografías de un proyecto al que también había olvidado, eran de un estudio que hice en un jardín. Pretendía generar movimiento dentro de las fotografías jugando con movimientos bruscos de la cámara cuando disparaba el obturador. Por eso las múltiples fotos de manchas, borrones y estelas de colores de las flores que formaban parte de mi caso de estudio. Estas manchas que generó el movimiento brusco de la cámara en esas fotografías del jardín, formaban en su mayoría un círculo o espiral. Decidí buscar una forma de dar esta sensación de movimiento a las imágenes sin que el movimiento esté implícito en un video. Resolví incluir estas imágenes, que ya poseían un gesto de movimiento en el cortometraje y les di el movimiento que buscaba con ayuda del audio. Experimenté con sonidos de campo de un jardín y con paneos de izquierda a derecha para crear un ambiente completo. La imagen podría parecer estática en comparación a los videos que están a su alrededor, sin embargo, el sonido le da vida. Tomando todo esto en consideración, revisé textos y notas que escribía para mí misma, y que, como los videos, olvidaba. Entre aquellas anotaciones,

encontré el texto perfecto para este capítulo del cortometraje y que encapsula uno de los temas principales que lo atraviesan, el tiempo:

Hay tiempos diferentes,
Hay futuros envolventes,
Y pasados que no se quieren ir.
Hay tiempos como éste,
Que me cuesta definir.

Existe otra decisión importante en cuanto a montaje: la de crear capítulos. Sentí que los capítulos eran una forma de encontrar un ritmo que enlace la idea del diario, simulando las entradas en el mismo, a la vez que permitían separar cada momento y fragmento siguiendo la guía del mosaico.

La investigación teórica consistió en un mapa del diario audiovisual y su inscripción en el mundo del cine experimental. Tomando de partida el cine de vanguardia norteamericano donde se desarrolla el género del diario audiovisual y su relación con otros campos del arte que fungen de precursores del diario experimental. Seguido del estudio del diario en la literatura y luego cómo se conecta este con el cine latinoamericano. Esto último es pertinente ya que pertenece a la genealogía del cortometraje por donde se desarrolló geográficamente.

Partí de la descripción sobre el uso del diario dentro de grandes obras literarias tal como *El libro de almohada* de Sei Shônagon¹, donde se evidencia cómo este subgénero, que parte de lo privado, encuentra su espacio en el mundo literario. A partir de la necesidad de documentar lo privado, el diario encuentra su espacio en el campo del cine con

1 Sei Shônagon, *El libro de almohada*, traducción y comentarios por Iván Pinto Román y Oswaldo Gavidia (Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), Edición en PDF.



la aparición del diario audiovisual como género dentro del abanico del cine experimental. Es a través de este elemento de lo privado o “personal” que se desenvuelve este género. El diario audiovisual puede encontrarse dentro de las obras de cineastas como Marie Menken y Jonas Mekas.

En películas como *As I Was Moving Ahead, I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) o *Walden* (1968) dirigidas por Jonas Mekas, el director nos invita a su mundo personal, sus memorias y experiencias, nos invita a su entorno. Igual que en un diario escrito, revivimos las grandes anécdotas de su vida y momentos efímeros que se transforman en eternos con la ayuda de la cámara y que, por supuesto, se articulan gracias al montaje. En el caso de Menken, ella desarrolló en su filmografía características representativas del diario audiovisual y de su propia visión como artista, que se demuestran en la libertad en los movimientos de cámara y en la fragmentación de los cuerpos u objetos que filmaba.

Ambos cineastas son precursores del diario audiovisual al presentar obras que documentan y muestran su intimidad, pero también que respaldan la idea principal de este proyecto e investigación: el mosaico como concepto que constituye a la memoria o experiencia.

Asimismo, quería reforzar ideas propias y sustentar mis teorías y descubrimientos en investigaciones y textos de autores que hayan tenido inclinaciones e intenciones similares. Buscaba visibilizar autores y textos no son necesariamente reconocidos de forma popular, con el fin de encontrar en diversos autores, nuevas perspectivas que apoyen mi visión. Me apoyé en textos como: *Etnografía Experimental*, *El trabajo del cine en la era del video*² de Catherine Russell y *La historia se descompone en imágenes no en historias*³ de Nazare Soares. En ambos textos encontré ideas, teorías y conceptos que ayudaron a darle forma a mi proyecto de investigación previo a la realización de mi cortometraje. Desde el texto de Russell desarrollé la conexión entre su descripción de término autoetnografía y mi experiencia planteada en el proyecto y el respectivo trabajo de montaje. A través de la autoetnografía pude darle forma a mi idea de realizar una colección de momentos agrupados en forma de un mosaico que actualiza y reconstruye experiencias heterogéneas. Con este término encontré una forma de hacer que las imágenes diversas dialoguen entre sí, similar a lo sucedido en el proceso de montaje. Con otros textos como el de Soares, reforcé mi postura sobre la presentación de la idea del mosaico como constelación de imágenes⁴ (haciendo un guiño a palabras de Walter Benjamin), se trata de una co-

2 Catherine Russell. *Experimental Ethnography: The work of film in the age of video* (Duke University Press:1999) (traducción propia)

3 Nazare Soares, *La historia se descompone en imágenes, no en historias: Un viaje del futuro al pasado con Walter Benjamin*. *Found Footage Magazine* (2016). ISSN: 2462-2885

4 Soares, *La historia se descompone en imágenes, no en historias: Un viaje del futuro al pasado con Walter Benjamin*, 144.



lección de imágenes, fragmentos y pedazos que juntos forman o articulan un todo, pero que al observarlos cuidadosamente se presentan en una absoluta individualidad. Es así como propongo que funciona y se estructura la memoria y experiencia humana.

Lo interesante de este proyecto fue tejer un trabajo integral que atienda las necesidades de investigación y creación, para conseguir como resultado un cortometraje respaldado en el desarrollo teórico de una historia y genealogía, a la vez que me permita, como autora, entablar ideas y mi propia forma de usar estos conceptos plasmados el trabajo de la experiencia, la memoria y el tiempo. Conceptos que, sin duda, irán encontrándose en fragmentos de otras ideas para formar un mosaico, transformándose y actualizándose con el pasar del tiempo. Este proyecto trae consigo muchos puntos a favor de su relevancia e innovación. Por un lado, pone sobre la mesa una mirada más profunda hacia autores y métodos de producción que no son los hegemónicos ni a los que por lo general se les presta atención en un pénsum académico de una Escuela de Cine.

Al tejer la historia de la genealogía de mi proyecto, encontré similitudes con otros campos artísticos como la literatura y puntos de encuentro con autores precursores del género del diario audiovisual, autores contemporáneos cuyo trabajo se encuentra en la misma línea del mío en cuanto estética y formatos de producción. Por otro lado, presenta una posibilidad de explorar las limitaciones que aparecen con la utilización de la tecnología. Fue un camino muy gratificante permitirme jugar con una cámara cuya tecnología está en desuso. Este ejercicio fue fructífero y lleno de sorpresas, e indudablemente, seguiré caminando este sendero para encontrar nuevas respuestas y perspectivas.

Finalmente, poder desarrollar ideas propias siempre abre las puertas a investigaciones futuras y a la consolidación

de las bases sobre las cuales se construye el pensamiento. El proceso creativo de montaje me permitió descubrir que, efectivamente, las ideas aparentemente inconexas y hasta antónimas, pueden dialogar y encontrar un espacio donde las líneas que las separan se difuminen. Pasado y futuro, intradieгético y extradieгético, quietud y movimiento, fotografía y video, arriba y abajo o izquierda y derecha, todo dialoga entre sí y forma parte del todo mayor que es un mosaico, la experiencia misma de la vida humana. La propuesta de la memoria y la experiencia como un mosaico, es solo un principio.



Lo que veo (mientras me muevo, 2021)
Doménica Palma H

Bibliografía

Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham; London: Duke University Press, 1999

Soares, Nazare. La historia se descompone en imágenes, no en historias: Un viaje del futuro al pasado con Walter Benjamin. *Found Footage Magazine*, 2016 ISSN: 2462-2885

Filmografía

Mekas, Jonas. *As I Was Moving Ahead, I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Estados Unidos, 2000.

Mekas, Jonas. *Walden*, Estados Unidos, 1968







N.º 8
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Entre Mangles y Derivas. Noción de Viaje como proceso etnográfico en la construcción de una narrativa cinematográfica

**Between Mangroves and Drifts.
Notion of Travel as an ethnographic process in
the construction of a cinematographic narrative**

CAMILLE ANAIS ENRIQUEZ MALES*

* Este trabajo fue desarrollado en la materia de titulación para obtención de la Licenciatura en Cine. Universidad de las Artes, Escuela de Cine. Guayaquil. Ecuador. Tutor de tesis: Andrés Dávila. Miembros del comité evaluador: Ana Maria Carrillo y Arsenio Cadena. [camilleanis@hotmail.es](mailto:camilleanais@hotmail.es)

Recibido: 19/07/2021

Aceptado: 15/08/2021

Resumen:

En el extenso Golfo de Guayaquil en la comunidad de Bellavista la vida de sus habitantes está fuertemente ligada a la pesca artesanal, el agua y las mareas. Su historia no es diferente a la de otras pequeñas comunidades que han tenido problemas de despojo. Una de las más grandes empresas camaroneras del Ecuador desalojó a las personas de esta comunidad para instalar piscinas de reproducción, cortando el manglar y alterando el ecosistema de la isla, provocando que la población se traslade a otro espacio. Este proyecto documenta la memoria de lo ocurrido a través de la experiencia del viaje como un proceso etnográfico en la construcción cinematográfica.

Palabras clave: documental, etnografía, antropología, viaje, despojo.

Abstract:

In the extensive Gulf of Guayaquil in the community of Bellavista, the life of its inhabitants is strongly linked to artisanal fishing, water and tides. Their history is no different from that of other small communities that have had problems of dispossession. One of the largest shrimp companies in Ecuador evicted people from this community to install breeding pools, cutting the mangrove swamp and altering the island's ecosystem. Causing the population to move to another space. This project documents the memory of what happened through the experience of the trip as an ethnographic process in cinematographic construction

Keywords: documentary, ethnography, anthropology, travel, dispossession.

Introducción

Bellavista es una comunidad ubicada dentro del Golfo de Guayaquil, perteneciente a la isla Chupadores Chicos. La mayoría de estas personas descienden de los primeros pobladores: Faustina Ángela Moreira Vanchón y Vacilio Domitilio Crespín Yagual, quienes a comienzos de los años 1930 llegaron al Golfo y construyeron una pequeña casa en la isla Bellavista. La familia vivía en esta isla y en ocasiones dormían dentro de una balandra, una pequeña embarcación de vela construida por ellos llamada Santa Narcisa. En esos tiempos se dedicaban a hacer carbón con el mangle, puesto que todavía no se conocía la importancia de este y aún no era ilegal talarlo. Se trasladaban entre Guayaquil y Bellavista para venderlo y trabajar como pescadores.

En la década de 1970 se dieron concesiones para establecer actividades acuícolas. Durante esos años una gran cantidad de hectáreas de manglares fueron cortadas para convertirse en terreno de actividades privadas. Uno de los casos es la isla Bellavista, donde una de las compañías despojó a la familia Crespín Moreira para construir una camaronera, por esta razón se trasladaron a un costado de la isla donde actualmente se encuentra la comunidad. La comunidad ha construido una práctica económica a partir de la pesca artesanal, su encuentro con el agua y el Río Guayas se mantiene en una relación contigua, entre desplazamientos donde impregnan cotidianamente sus costumbres, memorias y saberes.

El documental plantea la búsqueda en la indagación dentro de la memoria histórica del pueblo y actualizarla desde una mirada antropológica del presente, en el que es posible observar problemas sociales similares a otras comunidades en el Ecu-

dor. Mi interés es tratar de generar una convergencia entre relatos y archivos inertes de bibliotecas o medios de comunicación, para dar mi punto de vista sobre este tema como una metáfora de las relaciones de poder, los desalojos forzosos del país y la explotación de recursos naturales.

Primeros encuentros

Antes de adentrarme en el golfo de Guayaquil yo había conocido a Adrián, uno de los protagonistas del documental, quien más tarde me invitó a su comunidad. Nuestro primer encuentro se dio a través de una fiesta de la virgen, ahí conocí a parte de la comunidad quienes siempre fueron generosos y me recibieron con mucha amabilidad. También fue ahí cuando nuestras primeras conversaciones se basaron en el problema que tenían con la camaronera.

Me parece fundamental hablar de cómo las personas se integran con la naturaleza, cómo, a pesar de la extensión de la industria camaronera y el latente peligro de ser desalojados, Bellavista sigue resistiendo, al igual que otras comunidades que conforman este golfo.¹ Es sustancial reconocer que las familias que están al margen de las industrias camaroneras sobreviven a través de la pesca artesanal, mientras las empresas, con su actividad acuícola, contaminan el agua del río, afectan la reproducción de especies en el Golfo e impiden el acceso a los recursos básicos.

Era importante dialogar con personajes ancianos que han pasado toda su vida dentro de Bellavista, ya que su presencia se manifiesta como una forma de resistencia contra las camaroneras. Estas personas fueron retratadas dentro de su mismo entorno,

¹ Así como el mangle, que se aferra a la tierra y no importa lo fuerte de la marea, sigue en pie, sigue creciendo.

a través de un hilo narrativo vinculado a la noción de viaje, que circula por la interrogante acerca de las palabras territorio/ espacio y las tensiones generadas entre el paisaje natural del golfo y el paisaje industrial por parte de las camaroneras.

Durante el proceso de investigación mi interés era tener una mirada crítica a cómo iba a representar la alteridad con las personas que escogería para que formen parte de este cortometraje. Así como Jean Rouch menciona en su postulado sobre el descolonizar nuestro modo de pensar:

Su propuesta es la de una “Antropología compartida” (Rouch y Feld, 2003: 12), que reduce la distancia entre el “yo-antropólogo” y el “otro- estudiado”, generando un diálogo entre ambos.²

Mi interés no es mostrar a la comunidad como una alteridad extraña anclada a una etnografía colonialista, ni que este proyecto se piense como un trabajo académico netamente de investigación. Surge desde una empatía, un dialogo entre las problemáticas de un territorio, sin esto no hubiera podido acercarme a la comunidad.

Así, opté por centrarme en el contraste de dos personajes: Adrián un chico de 24 años y Francisca de 69 años. La idea durante el rodaje era encontrar la relación de estos personajes con su territorio. Francisca que ha pasado toda su vida cerca del río Guayas y Adrián quien tenía la intención de viajar a Alemania.

Este contraste de estas dos generaciones debía incluir a Francisca como uno de los personajes que más destacan en el documental e identificar su postura, el espacio en relación con la co-

2 María Paz Peirano, Viaje, romanticismo y crítica cultural: la mirada antropológica de Chris Marker (Santiago de Chile: Ediciones Fidocs, 2013), 79.

munidad y el entorno, así como el espacio político de las voces que siempre se obvian. No se trata de hablar por la comunidad, es ese dialogo el que nutre que el documental mantenga una voz en *off* fuera de campo. Los diálogos con Francisca sirvieron mucho para guiar mi documental. Desde este punto pienso que es su voz y no la de otrxs, la que narra lo sucedido porque identifiqué su cotidianidad como una lucha de resistencia. Su voz es una manifestación de la forma de vida que mantiene la comunidad y su presencia es también la interconexión entre la mujer y la naturaleza que están sujetas al dominio de un sistema opresivo y explotador:

La conexión mujer-naturaleza es producto de una construcción social patriarcal que procura justificar la propiedad y utilización de las mujeres y el mundo natural en conjunto bajo un mismo argumento de dominio.³

Con mi tiempo en la comunidad decidí también ser responsable de mi propia perspectiva a través de cómo procesé esta expe-



3 Diana Paola Triana, Karen Warren: La Ética Ecofeminista (s.l.: s.ed., 2017), 59.

riencia de estar en este lugar. Al pasar el tiempo ahí, el reloj del cuerpo cambió, lo que generó que al momento de trabajar encontráramos nuestra propia sensibilidad dentro de este espacio. El rodaje se volvió una experiencia que hizo posible el desarrollo de un espacio de empatía.

Referencias

El cine ha sido un medio para abordar temas de cuestiones de identidades sociales, memorias colectivas, resistencias, opresiones, entre otras. Sobre todo, este tema se remonta en un contexto como América Latina donde el movimiento cinematográfico establece un diálogo entre estas problemáticas.

Como menciona Russell:

Todos estos “temas” son cuestiones de representación y no pueden desligarse del modo en que entran y circulan en los medios de comunicación. Considerar este amplio espectro de cinematografía como “etnográfico” es reconocer el dilatado horizonte de la antropología visual. Considerarlo como “experimental” es reconocer que desafía a las formas convencionales de representación y que busca nuevos lenguajes y formas acordes a una formación social más pluralista.⁴

Mi documental mantiene formas ligadas a la etnografía experimental. Y se nutre a partir de cuestionar las herramientas que esta presenta, proponiendo alternativas y formas de experimentación hacia mi propia manera de hacer cine, desafiando las formas de un cine convencional y jugando con los límites entre la objetividad y subjetividad.

⁴ Catherine Russell “Otra mirada”, Revista de estudios históricos sobre la imagen, n.º 57-58 (2007): 116.

Como aspecto teórico de referente para *Entre Mangles y Derivas*, Chris Marker es uno de los principales. En sus primeras obras establece su mirada etnográfica donde constituye un cuestionamiento de la otredad cultural. Al concebir el cine como una forma de viaje este cineasta marca uno de sus estilos cinematográficos, establece una conexión con el “Otrx” a través del cine, pero se aleja de la representación exótica-folclórica.

A manera de autoconstrucción este documental trata de reinventarse a partir de los fragmentos de vida de la comunidad. En cuanto lo real se transforme en un modo de fabulación con la cotidianidad de los personajes y la relación con su entorno. Por eso, Laura Huertas Millán también forma parte de mis referentes, pues su cine está anclado a su postulado Ficciones Etnográficas. Se trata entonces de la etnografía como espacio cultural de construcción de imaginarios y de procesos coloniales.⁵

Por un lado, si uno considera la etnografía como un conjunto de narraciones enraizadas en el colonialismo, podría entenderse como una forma de hacer ficción. Por otro lado, algunas de las prácticas contemporáneas más interesantes de la etnografía han adoptado un giro decolonial, a veces al integrar las herramientas del lenguaje de ficción en su propia elaboración.⁶

Parte del postulado de Laura, es generar ficciones a raíz de la investigación y el encuentro con el otrx, como un diálogo que sirve para surgir nuevas imágenes a partir de imágenes reales y luego reconstruir puestas en escena. La verdadera investigación surgió en el momento del rodaje. Todo se concebía a me-

5 Retina Latina, “Entrevista a Laura Huertas, la directora de Sol Negro”, (s.f.), <https://www.retinalatina.org/entrevista-a-laura-huertas-la-directora-de-sol-negro/>.

6 S. a. “Las etno-ficciones de Laura Huertas Millán + Q&A”, (s.f.), <https://opencitylondon.com/events/the-ethno-fictions-of-laura-huertas-millan/>.

dida que iba avanzando porque las ideas que tenía al principio estaban tomando su propio camino.

Mi investigación parte desde el encuentro con la comunidad, generando un contacto cada vez más cercano. A partir de ello surgió una historia, algunas veces con situaciones que me imaginaba y que no sabía de qué forma se iban a manifestar y que, en conjunto con mis personajes y consientes del rodaje, a través de la intuición tuvimos el tiempo necesario para que surja la escena. “Confiar en el azar es escuchar las voces”⁷ decía Godard en uno de sus textos. Pienso que la creación desde este punto también tiene que ver con la presencia de la dirección en conjunto con quien se filma. Por eso se crean unas relaciones en las que se entrelaza la observación, el azar y la intuición para crear un dialogo entre lxs personajes.



Noción de viaje

La noción de viaje no se fundamenta en mi documental hacia el encuentro con el “Otrx exóticx”, ni como una muestra de la vivencia y las practicas del otrx como estudio etnográfico-sis-

7 Andrei Tarkovski, Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre arte, la estética y la poética del cine, ed. por Enrique Banús (Madrid: Ediciones RIALP, 2002), 125.

temático de la cultura; tampoco se asemeja a la idea del viaje como exploración descrita desde un punto de exterioridad o extrañamiento porque, aunque la comunidad de Bellavista sea una comunidad lejana físicamente, la realidad a la que se enfrentan no es ajena a la mía. Tengo una relación a estas problemáticas por el lugar de donde vengo, donde el extractivismo también está presente.

Se sabe que la historia de la comunidad de Bellavista también está relacionada con constantes viajes, porque su historia y su existencia está marcada por la relación con el agua. A esto me refería con reconocer las razones del contenido que se aborda en el documental antes de la metodología. Para mí es importante que la narrativa del documental se articule desde el contexto de Bellavista, porque es a partir de ahí donde el documental va tomando forma: un cruce de varias capas que se resuelve en algo híbrido.

El viaje constituye su propia metodología, donde las historias son enredos, confusiones, raíces que no mantienen una ruta determinada. Así es como el título de *Entre Mangles y Derivas* tiene un sentido, el hilo conductor está determinado por las





diferentes capas de un viaje que conllevan a una atmosfera, a un imaginario descubierto, o un reencuentro.

Propuesta Cinematográfica

Como sonidista era primordial que la narrativa también esté guiada por la percepción sonora del espacio, ya que el sonido siempre ha sido la forma esencial en la que tengo las primeras impresiones de un lugar. A simple vista no se puede visualizar que toda la comunidad está rodeada de camaroneras, pero el sonido delata las frecuencias graves que están en constante lucha con el propio sonido de la naturaleza.

En todas estas experiencias previas hilan reflexiones sensoriales desde una narrativa que no pretende explicar algo, más bien proyectar sensaciones, una manifestación desde su propio lenguaje visual, sonidos, imágenes que viajan y se entrelazan entre sí, de manera no lineal pero que en conjunto cuentan algo muy poético y a la vez muy político.

El hilo conductor está determinado por las diferentes capas de un viaje que conllevan a un imaginario que evoca espacios, des-

de una presencia sonora de poder que siempre está en colisión con el sonido de la naturaleza del manglar. Comencé a buscar una estructura que pudiera ayudar a reunir el material desde la concepción de un espacio en el que se superpongan varias capas de significado y donde participen algunas voces, es ahí donde el sonido cumple su vital importancia. No se puede tener una vista completa de la isla como tal, sin embargo a través del sonido se puede construir un imaginario de su geografía, nos adentramos a ella al jugar con los ambientes creando una tensión entre el paisaje natural y la inserción del paisaje industrial.

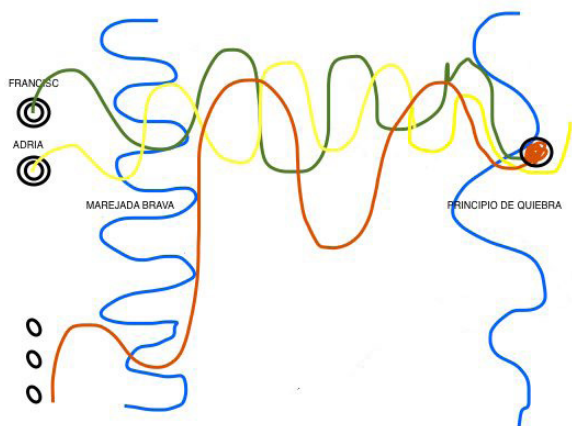
A partir de estas impresiones decidí trabajar por bloques y experiencias acumulados durante mis viajes. Hice una reflexión de las memorias y del presente de un contexto político, así fui reconstruyendo mi experiencia desde la observación y la escucha. Estos bloques no tratan más que esbozar un panorama de todas las ideas, experiencias e impresiones para reforzar el tema del trabajo. El documental se construyó a través de la intuición, consecuentemente los límites de las posibilidades de decisiones son extensos. Por esta razón frecuentar visitas era esencial en la formación del documental, cada encuentro era una sensibilidad distinta que se transformaba a través de los detalles encontrados en los distintos viajes.

Todos estos elementos conforman el espacio donde viven Francisca y Adrián. Esta estructura también me ayudó a establecer qué tipo de tomas se pueden utilizar con cada personaje en relación a su espacio/tiempo.

Para retratar este espacio con Javier, quien hizo las fotos, decidimos utilizar cámara en mano porque siempre estábamos en una lancha dentro del agua y queríamos simular esta movilidad tenue que nuestro cuerpo creaba. Pero también dentro la isla utilizamos trípode pues queríamos obtener los movimientos que cada personaje realizaba dentro de su espacio.

A Francisca la presentamos con tomas de planos detalles y primeros planos: se vean sus manos y algunas partes de su cuerpo, encuadres que presentan poco a poco a este personaje de manera sutil y sobre la relación de como ella me manifestó que sentía, en medio del golfo acorralada de piscinas camaroneras. Para Adrián, por ser quien nos movilizó en su lancha y nos abrió la oportunidad de poder conocer los alrededores de la isla, decidí utilizar estos planos secuencia, una modalidad de observación y planos más abiertos que connota la idea de la espera.

La idea de la espera se postuló también desde la subjetividad de la experiencia. Por un lado, el proceso de la creación del documental anclado a mi inseguridad al tomar las decisiones más acertadas para el documental y por otro, la experiencia física de los constantes viajes a la comunidad, ya que la ruta del propio Golfo de Guayaquil es un espacio conflictivo de poca vigilancia y movilización. Cada vez que viajábamos corríamos peligro de que en pleno trayecto aparecieran piratas y puedan robarnos el equipo de rodaje. Todos los recorridos proyectaban la idea de esperar que la deriva del agua nos haga llegar seguros a la comunidad.



Conclusión

Entre Mangles y Derivas ha sido la primera experiencia de realización y dirección conjunta con un equipo de personas. La práctica de realizar un trabajo cinematográfico me abrió los sentidos hacia todo lo que conlleva la responsabilidad, la atención y la sensibilidad que merece el proyecto. Ahí es cuando las experimentaciones desde el rodaje hasta el montaje toman su propia forma de contar una historia, de expresar una sensación o un pensamiento. Experimentar el hacer un trabajo cinematográfico desde todo un proceso teórico y académico, te abre otras posibilidades de creación, de expansión de conocimiento y en muchos casos también limitaciones. Pero es la experiencia misma de creación, en que la forma y contenido se extienden más allá de los límites de la academia.

El primer paso para crear es arriesgarse a hacer, y esto conlleva experimentar y emplear formas propias y métodos de creación. A pesar de haber estudiado en la Escuela de Cine y de haber tenido materias teóricas que me han servido para abrir y explorar las diferentes formas y dimensiones que el cine puede abarcar, la práctica es la que me llevó a explorar y vivir el cine. Ahí es cuando la teoría y la práctica se articulan y crean un mismo diálogo y método que se fusiona en la forma que surge el documental. Siempre me gusta pensar que el cine está ligado más a una artesanía, pues entramos en un laboratorio de experiencias, sensaciones, experimentos y tejidos que se construyen desde un sentir que va creciendo, desde inquietudes, dudas, incluso malestares.

Este proyecto me ayudó a encontrar una postura personal donde el proceso y métodos de rodaje no estén separado de la concepción estructural para llegar a la obra. Es primordial conocer al equipo de trabajo, porque depende mucho de la sensibilidad e intereses de cada miembro para que un proyecto se conciba de manera orgánica.

Entre Mangles y Derivas fue el proceso de una investigación para encontrar mi mirada y mi escucha frente a lo que pasa en mi entorno y, sobre todo, explorar cómo el viaje para mí, es la línea conductora para hacer cine. Siento que el cine me permite crear imaginarios, imágenes ficcionarias que vienen desde mi memoria. Pero también el encuentro con la cámara hace que florezca un ritual del presente y de instantes fugaces, cotidianidades que se vuelven momentos irreales interrumpidos por una cámara. El moverme de un lugar a otro me permite encontrarme con personas y memorias que se abren a un dialogo de empatías, a decolonizar imágenes a través de miradas, acercamientos y distancias que luchan contra el olvido.



Entre Mangles y Derivas. (2020).
Camille Anais Enriquez Males

Bibliografía

- Chávez Páez, Wendy. Prácticas exitosas en la organización comunitaria del Golfo de Guayaquil y el ambiguo rol del Estado. Guayaquil: Escuela Superior Politécnica del Litoral, s.f.
- Russell, Catherine. "Autoetnografía: viajes del yo". Revista de Cine La Fuga (2011): 12. <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>.
- Russell, Catherine. "Otra mirada". Revista de estudios históricos sobre la imagen, n.º 57-58 (2007): 116.
- Peirano, María Paz. Viaje, romanticismo y crítica cultural: la mirada antropológica de Chris Marker. Santiago de Chile: Ediciones Fidocs, 2013
- Retina Latina, "Entrevista a Laura Huertas, la directora de Sol Negro". (s.f.). <https://www.retinalatina.org/entrevista-a-laura-huertas-la-directora-de-sol-negro/>.
- S. a. "Las etno-ficciones de Laura Huertas Millán + Q&A". (s.f.). <https://opencitylondon.com/events/the-ethno-fictions-of-laura-huertas-millan/>.
- Ortega, María Luisa. Cine directo. Notas sobre un concepto. Madrid: T&B/Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2008.
- Tarkovski, Andrei. Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre arte, la estética y la poética del cine. Editado por Enrique Banús. Madrid: Ediciones RIALP, 2002.
- Triana, Diana Paola. Karen Warren: La Ética Ecofeminista. s.l.: s.ed., 2017.







N.º 8
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Sobre la rigidez y el movimiento del archivo fílmico ecuatoriano

**On The Rigidity And Movement Of The
Ecuadorian Film Archive**

GÉNESIS BARAHONA RODRÍGUEZ*

* Este trabajo fue desarrollado en la materia “Taller de Montaje experimental”. Docente: Andrés Dávila. Génesis Barahona Rodríguez. Universidad de las Artes, Escuela de Cine. Guayaquil, Ecuador. genesis.barahona@uartes.edu.ec

Recibido: 19/07/2021

Aceptado: 15/08/2021

Resumen:

Sobre la rigidez y el movimiento del archivo ecuatoriano, explora la forma del discurso a partir del uso crítico de la tergiversación, abriendo paso a una “desvalorización” de las figuras del poder, políticas y sociales, a través del ritmo, el movimiento y la rigidez. De igual manera, se indaga a detalle el proceso creativo de este trabajo que toma de referencia a autores como Nicole Brenez y su texto *Cartografías del Found Footage*, Guy Debord y su *Manifiesto Situacionista acerca de la Tergiversación*, así como la influencia de Stan Brakhage y su filme *Stellar* (1993). Por otro lado, se relaciona a la obra con el concepto de “arte líquido” expuesto por Zygmunt Bauman en su análisis sobre la re-interpretación. Por último, siempre regresando al tema de la obra, el texto proporciona una reflexión sobre el discurso que el arte maneja tras ser descontextualizado y desviado su carácter original.

Palabras clave: Tergiversación, archivo, *found footage*.

Abstract:

On the rigidity and movement of the Ecuadorian archive, explores the form of discourse by the analysis of misrepresentation and its critical use in producing a “devaluation” of a various figures of political and social power throughout rhythm, movement and rigidity. It also investigates the creative process involved in the creation of this piece, taking reference to authors such as Nicole Brenez and her text *Cartographies of the Found Footage*, Guy Debord and his *Situationist Manifesto about Misrepresentation*, as well as the influence of Stan Brakhage and his film *Stellar*. Furthermore, it relates the piece to the concept of “liquid art” exposed by Zygmunt Bauman in his analysis of reinterpretation. Finally as a return to the key

theme of the work, it presents a reflection of how discourse is sustained in art once it is decontextualized and its character deviates.

Keywords: Détournement, archive, found footage.

* * * * *

En el cine de metraje encontrado o *found footage*, el archivo es propenso a adquirir varias connotaciones, muchas de ellas de carácter patrimonial pues al usarlo adquiere un poder de registro: un poder histórico. El uso del archivo se explora la idea y los límites de lo que es público y lo privatizado. Por este motivo es necesaria la re-valorización, una necesidad política de reflexionar, exigir y democratizar los bienes culturales. Sin embargo, dentro de esa revalorización, existe la posibilidad de reforzar el discurso como parte de un uso crítico a través de la tergiversación y así, introducir un desvío del material.

La tergiversación o *détournement*, empezó gracias al situacionismo francés después de la Segunda Guerra Mundial. Dentro del Manifiesto Situacionista de Guy Debord y en la obra *Le Détournement* (1956)¹ de Gil. J. Wolman, se refiere a la tergiversación como la forma para erradicar a una sociedad consumida por el espectáculo en la que el único papel atribuido al espectador es el de «espectador consumista» o espectador pasivo. A partir de estos conceptos, la intención de la obra *Los Danzantes* es demostrar, a través de la tergiversación, la libertad en el ejercicio político de cambiar de sentido al archivo. Archivo que guarda –en sí mismo– una connotación al poder, como lo son los militares y la referencia a las clases sociales. A partir de esta jerarquización, se crea un lenguaje único que lleva consigo su propia crítica, abriendo paso a una «desvalorización» de

1 Brenez, Nicole. 2012. *Cartografías de Found footage*



las figuras del poder, políticas y sociales, a través del ritmo, el movimiento y la rigidez.

Dentro del viaje y la experiencia que trae consigo trabajar con material de archivo, una de las mejores cosas es empezar desde el todo y la nada. La búsqueda por encontrar un sentido se

va develando a partir de la observación del primer material. Material que en este caso pertenece a la Cinemateca nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y en el que encontramos *Las Fiestas del Centenario*, allí reposan: gran cantidad de marchas y desfiles de niños, escuelas y militares; *Noticiero de Ocaña* (1929) que exhibe fragmentos de la posesión del presidente Isidro Ayora; *El Primer barril de petróleo* (1972) por Agustín Cuesta que expone la ceremonia de inauguración llena de desfiles y prensa por el primer barril de petróleo; *Camari* (1983) por Gustavo Corral en el que se muestra el último ritual de la celebración del Carnaval de Guaranda, y por último, *El Secuestro al avión de Ecuatoriana de Aviación* (1967) en el que una tripulante narra los sucesos que atravesó durante el secuestro de este avión camino a la Habana.

Entre militares, propaganda, noticieros, entrevistas y rituales indígenas, decidí que la forma en la que quería hacer uso del material era desde el cuerpo: su rigidez y su movimiento. Si observamos el material por sí solo, sin sonido, podremos observar dos secciones. La primera de ellas es solo un conjunto de movimientos sin sentido, niños saltando, personas caminando en algo que parece ser un desfile, adolescentes alzando los brazos y agachándose de la manera más rígida posible, algo que en realidad parece ser una presentación por las fiestas del centenario, pero que, ya entrando en contexto, automáticamente dejan de ser movimientos “rígidos” y se convierten en movimientos de mucho “honor” y “respeto”. La segunda sección posee otro tipo de movimiento, un movimiento propio de la imagen dada por su condición, su textura, y su intervención al celuloide. Este último, llamó mucho mi atención, pero de alguna manera fue complicado para mí hacer que encajara dentro de toda la intención que estaba desarrollando. Al final, gracias a la ayuda del sonido fue posible poder ver de una manera sensible la intervención del celuloide. Esto provocó que tuviera una carga estética mucho más elocuente. Así mismo, unir ambas secciones



hizo que esta última potenciara de manera diferente el *leitmotiv* de movimiento dentro de la imagen y de esta manera se despojara al archivo de toda la seriedad que pudiera poseer desde su creación. Estas decisiones fueron motivadas por la abundancia de contenido militar. Y mi planteamiento radica en el despojo

de toda esa seriedad y respeto que el gobierno atribuye al militarismo, y en el juego de cómo al final del día esta solemnidad puede llegar a ser todo lo opuesto.

Una de mis motivaciones por las que decidí realizar la tergiversación en estos archivos nació a partir de una palabra que se quedó en mi mente apenas revisé todo el material, la formalidad y sus derivados. Inmediatamente pensé en lo serio, lo respetable, lo disciplinado, hasta que llegué a: rígido. La mayor parte del material encajaba allí como una familia semántica y lo que no, decidí que tenía que estar dentro del trabajo como objetos capaces de marcar un contrapunto en la imagen. Ver un desfile militar y ver la celebración de un ritual por separado, es un lenguaje del cuerpo totalmente opuesto. Observar ambas, bajo un tratamiento rítmico y sonoro, regala palabras al cuerpo para hablar de una manera diferente a la que se supone que debe reflejar.

La elaboración de este proyecto surge del Laboratorio de montaje experimental, en la clase se presentaba semanalmente un nuevo avance lo cual nos permitía pulir nuestro trabajo parte por parte a partir del primer esqueleto. Este trabajo posee cinco versiones. Y cuento a la quinta versión de Los Danzantes como el trabajo final. En la primera parte del proceso, dentro de la primera versión, se empieza a vislumbrar una idea del movimiento de los cuerpos. La idea de rigidez se encontraba aún muy confusa como para ser notoria. Existía también un motivo de repetición en la imagen de unos militares marchando, esto junto con el sonido pretendía darle un poco más de soltura a un movimiento que -de por sí- debe ser todo lo opuesto a algo fluido. Aún no existía la intención de dividir estéticamente el trabajo en dos partes, sino que se mostraba una estructura en forma de montaje alterno: suceso A, suceso B, suceso A, suceso B.

Para la segunda versión se empezó a incluir material de archivo

de animación, algunos de ellos pertenecientes a propagandas. Este nuevo material hizo que se constituya más la noción de «desvalorización» que brinda la tergiversación dentro de la práctica. En conjunto, se reforzaba más la idea de despojar la seriedad y autoridad de estas figuras de poder. Dentro de la tercera versión las modificaciones habían estructurado un trabajo que, a través del sonido, había generado un contrapunto conceptual. Es aquí donde se forma una parte en la que el movimiento está guiado por las acciones que se realizan dentro del cuadro y el movimiento que nos brinda la imagen está determinado por su condición: la intervención que tiene el celuloide del material de archivo.

Una vez implementadas cada una de estas sugerencias, añadidas y modificaciones, para la versión cuatro se tenía un trabajo mucho más estructurado. Un trabajo elaborado, sin material que se haya incluido por ningún motivo que no sea guiado por el tema y el leitmotiv principal. Su estructura ya se basaba en un juego con el sonido en el que la imagen reflejaba estos movimientos con tono de seriedad y formalismo, mucha rigidez en ciertas partes, pero que, al momento de entramarse junto al sonido, la idea lograba finalmente ser mucho más clara.

Sin duda el sonido fue algo fundamental para este trabajo. En este caso, el haber elegido la musicalización adecuada le brindó a la obra mucha más soltura. Esta pretendía no usar un lenguaje de réplica ordinaria en el que se usaran palabras habladas o palabras distorsionadas, como menciona Guy Debord y Gil J. Wolman en su texto *Le Détournement* (1956): «La tergiversación por simple reversión es siempre la más directa y la menos efectiva»². Es decir, si solo se trata de desdoblar el material desde una postura no tan crítica y se cambia, se adhiere o se modifica algo solo para dar a entender que no es el mismo ma-

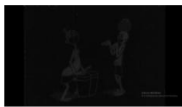
2 Guy Debord y Gil J. Wolman, *Le Détpurnement* (mayo, 1956).

terial que originalmente se obtuvo, el trabajo de tergiversación no será tan potente o no mostrará el discurso que realmente se planea trabajar.

La musicalización que se trabajó para este proyecto se manejó desde el concepto de rigidez y movimiento. Se propuso mostrar a través del material y la música, que la rigidez es otra forma de movimiento. Otro lenguaje, un discurso alternativo al que estamos acostumbrados a observar bajo determinados contextos,



1



2



3



4



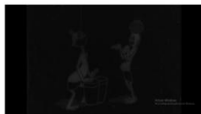
5

Observación; Dividir en bloques las imágenes reales y las animaciones.

Inicio Versión 3



1



2



3



4



5



6

Inicio Versión 2

como lo es el de cada material de archivo utilizado. Dentro del trabajo existe una transición en la imagen que se fue trabajando a través del sonido. El paso del blanco y negro al color, se va dando de a poco dentro de los solos de una trompeta que se repite tres veces. Después de cada solo la canción adquiere una atmosfera de ritmo más colorida. Y es por eso que, a través de cada uno de estos espacios, se introduce el color *In Crescendo* por medio del montaje. Hasta formar la última mini secuencia animada en la que se muestra algo más narrativo a lo visto anteriormente previo al cierre.

Dentro del aspecto teórico, el eje central de este trabajo es la tergiversación. Término empleado por Nicole Brenez en su texto *Cartografías del Found footage* (2012), donde se explica el concepto a través de la transformación en la obra de René Viénet *La Dialectique Peut-Elle Casser Des Briques?* (1973)³, quien deja intacta la película china original y se sirve de diálogos burlescos para dotarla de un sentido que evidentemente el film no poseía antes. Por otro lado, Guy Debord explica lo importante de formar una representación paródica de lo serio. Donde la acumulación de elementos tergiversados, lejos de provocar y alentar la indignación o de hacer alusiones cómicas a las obras originales, expresara nuestra indiferencia hacia un original prohibido, sin sentido, y respecto a sí misma como reproductora de una cierta sublimidad.⁴

El tratar de darle un sentido a la “desviación” del discurso sin que este se convierta en algo vago y desestructurado que caiga en algo débil y poco elocuente, es una problemática que puede disminuir mucho la dirección de cualquier obra. El tema y el motivo pueden irse puliendo a través del montaje del propio material de archivo y, es posible que estos adquieran una rein-

3 Brenez, Nicole. 2012. *Cartografías de Found footage*

4 Debord, Guy, y Gil J. Wolman. 1956. *Métodos de tergiversación*.

terpretación a lo largo de esta trayectoria. Sin embargo, esa «desvalorización» del poder y el desvío del discurso inicial deben estar presente.

Por otro lado, *Stellar* (1993) de Stan Brakhage es una película pintada a mano que ha sido impresa fotográficamente para lograr varios efectos de desvanecimientos breves y fluidez de movimiento. Simultáneamente hace uso parcial de fotogramas pintados en repetición con el objetivo de marcar «primeros planos» de texturas. El tono de la película es principalmente azul oscuro y la pintura está compuesta -y fotografiada microscópicamente- para sugerir formas galácticas en un espacio de estrellas.⁵ Esta obra fue el referente principal para trabajar la segunda sección de este trabajo debido a la naturaleza propia de la intervención del material y a su uso dentro de la conjunción de todo el archivo. Existe una connotación poética arriesgada dentro de la materialidad y su intervención, toda una resignificación y un (re)uso del texto, la imagen y el discurso.

Respecto a la obra *Los Danzantes*, el (re)uso del material causa que este no se limite a la reinterpretación inicial del mismo. Incluso la obra en conjunto, que puede ser re-interpretada, no se limita a una vida útil. Esto me recuerda al concepto de Zygmunt Bauman arte líquido.⁶ Lo líquido hace referencia a cómo todo sigue progresando y cambiando constantemente. El arte contemporáneo no se limita a cumplir los roles que tenía hace siglos. Hasta el día de hoy se sigue redefiniendo la función del arte y el intento por conceptualizar qué es el arte es un ejercicio tan ambiguo, que ninguna respuesta es correcta. El liquidismo nos da una ventana abierta a posibilidades artísticas. El cine experimental puede llegar a tener una estética que no cumple con los típicos parámetros del cine. Habilitándose una postura

5 1993. *Stellar*. Dirigido por Stan Brakhage.

6 Castillo, Jose Luis. 2009. «Una nota sobre Arte, ¿líquido?». *Sociológica (México)*.

artística frente al clasicismo cinematográfico. Lo cual se relaciona en Los Danzantes ya que no sólo desafía el clasicismo en forma, sino también en contenido. La obra pretende desafiar el orden y *status quo* de la formalidad asociada a las figuras de poder haciéndolos aparentar que bailan ¿Qué pensarían tales personajes sobre esto?

El arte es como un velo puesto sobre la realidad, tradicionalmente el velo puede oscurecer o revelar algo. En este caso puede desviar lo que es real, lo tergiversa y le brinda otro discurso, otro sentido. Lo cual no significa que su nuevo carácter discursivo sea menos válido que el anterior, tan solo requiere de una soltura y una predisposición en la mirada ante algo que ya estamos acostumbrados y habituados a ver, entender y vivir: la rigidez. En este caso, no solo la rigidez del cuerpo sino la de la mente frente a figuras, personajes y representantes del contexto político y social. Realizar este trabajo me llevó a la conclusión de que la rigidez del archivo y de los personajes dentro de él, hacen una referencia a lo incuestionable, la obediencia, el poderío de las clases sociales y de las figuras políticas. Mientras que, el movimiento del mismo evoca una relación más clara con la reinterpretación, el espíritu, lo cuestionable del status social y de todo aquello que se debe o no se debe hacer, decir e incluso pensar. Evocando una liberación en el movimiento. De esta manera entiendo que el poder a través de la rigidez y el movimiento, se reduce gravemente solo a una ideología conflictiva.



Los danzantes (2021)
Génesis Barahona Rodríguez

Filmografía

1993. Stellar. Dirigido por Stan Brakhage. <https://film-maker-scoop.com/catalogue/stan-brakhage-stellar>.

Brenez, Nicole. 2012. Cartografías de Found footage. Universidad Nacional de La Plata. http://fba.unlp.edu.ar/screeners/screeners/Cartografias_del_Found_Footage.html.

Castillo, Jose Luis. 2009. «Una nota sobre Arte, ¿líquido?..» *Sociológica* (México) 24 (71): 195-210. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000300009.

Debord, Guy, y Gil J. Wolman. 1956. Métodos de tergiversación. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html>.





Orden cerrado. *lat. (o la instrucción de orden cerrado)* instruye al personal militar sobre cómo moverse y desplazarse en una unidad cohesionada durante situaciones de no combate sobre el espacio, son distintas las formaciones que puede usar dicha unidad para desplazarse y pasar de una forma a otra

N.º 8
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Orden Cerrado: “Guía de calentamientos y ejercicios de control para niñxs”

Closed Order: “Guide to warm up and control exercises for children”

MAYRO CRISTHIAN ROMERO VILLASAGUA

* Este trabajo fue desarrollado en la materia de “Cine experimental”. Docente: Andrés Dávila. Universidad de las Artes, Escuela de Cine. Guayaquil. Ecuador. mayro052@gmail.com

Recibido: 19/07/2021
Aceptado: 15/08/2021

Resumen:

El orden cerrado o la instrucción de orden cerrado adiestran al personal militar sobre cómo moverse y desplazarse. Estos mecanismos son aplicados a los cuerpos durante su crecimiento para establecer disciplinamiento y control sobre ellos. Mi investigación surge de la necesidad de entender estas herramientas violentas que se aplican, pensándolas desde la autoetnografía queer y el uso del archivo.

Palabras clave: infancia, orden cerrado, cuerpo, disciplina, cívica.

Abstract:

The closed order or the closed order instruction train military personnel on how to budge and move. These control mechanisms are applied to the bodies during their growth to establish discipline and control over them. My research arises from the need to understand these violent tools that are applied, thinking about them from queer autoethnography and the use of the archive.

Keywords: childhood, closed order, body, discipline, civic.

* * * * *

Minuto 3:14, la pantalla reproduce trozos de videos en blanco y negro sobre el fondo oscuro de la misma película. Cada uno de estos fragmentos contiene a un grupo de niños que parece estar separados unx de otrxs sobre la misma pantalla, mientras realizan ejercicios de gimnasia coordinadxs. Ellxs manteniendo el ritmo como grupo, hacen una demostración de aquella coreografía que se les ha enseñado como ejercicio de disciplina para el cuerpo. El sonido aquí

se vuelve un simulacro sobre el mismo dispositivo que podría estar o no proyectando aquellas imágenes, obturadores, proyectores y el minuterio de un reloj que establece una relación consciente de aquel tiempo que transcurre en pantalla. Estos sonidos se funden y se mezclan con archivo en audio de una clase a infantes de jardín, cuyo instructor explica los rudimentos básicos del orden cerrado. Él dicta los objetivos mientras el audio se repite una y otra vez jugando con las voces infantiles, que a veces coincide con muchas de las repeticiones de la imagen para hacerlas reiterativas. Lo que vemos son cuerpos infantiles siendo parte del registro de un filme realizado durante las fiestas centenarias del 24 de mayo de 1822-1922, en Quito- Ecuador, la imagen se funde al negro en el minuto 3:57.

Este registro nos confronta con aquel gesto violento del disciplinamiento de los cuerpos infantiles. Lo que se ve en pantalla se reconoce como parte del presente. Estos son fragmentos que nos remontan a una época y a mecanismos que aún no han desaparecido para establecer con rigor el control sobre los cuerpos, en especial sobre aquellos que escapan de la norma.



El orden cerrado o la instrucción de orden cerrado disciplina al personal militar sobre cómo moverse y desplazarse en una unidad cohesionada durante situaciones de no combate sobre el espacio. Son distintas las formaciones que puede usar dicha unidad para desplazarse y pasar de una forma a otra. El uso de estas prácticas disciplinarias enfocadas al cuerpo se replica y despliega en muchas de las instituciones educativas latinoamericanas fiscales o particulares, indiferentes al nivel de educación formal; infantil, primaria, secundaria o mediana superior y en muchas instituciones estableciendo una diferenciación entre géneros: varoniles, femeninas o mixtas. En función a estos mecanismos comunes de control grupal se estructuran asignaturas como educación física¹ y cívica² con intereses lógicos de control, dictaminando una disciplina que recae en los cuerpos infantiles en formación y que vulnera aquellos cuerpos situados en lo disidente/anormal.



1 Prácticas donde se realiza actividad física y deportiva.

2 Prácticas de los, las, lxs ciudadanos.

Empiezo esta investigación por mis experiencias personales, pensando en lo que me interpela como cuerpo en espacios que han ejercido en mí muchísimas violencias. Esto es lo que me moviliza y me problematiza, y se vuelve también parte importante de mi obra como artista, como marica y como identidad trans no binarix.

En instituciones militares como las fuerzas armadas la primera instrucción que recibe un soldado es la del orden cerrado. El Objetivo es enseñar los rudimentos básicos del desplazamiento de tropas e introducir un ambiente de obediencia y subordinación a sus mandos necesarios para integrarse en una unidad militar. Estos ejercicios forman parte de las pedagogías corporales que consideran al cuerpo según variables engañosamente independientes del entorno social, pero determinantes para él.

El ciudadano debía acoger, paralelamente a la higiene, la educación pedagógica, incluyendo la educación física, para hacerse a una ciudadanía plena. Personalmente, el resultado era la prosperidad y la felicidad; nacionalmente, el progreso y la civilización (...)³

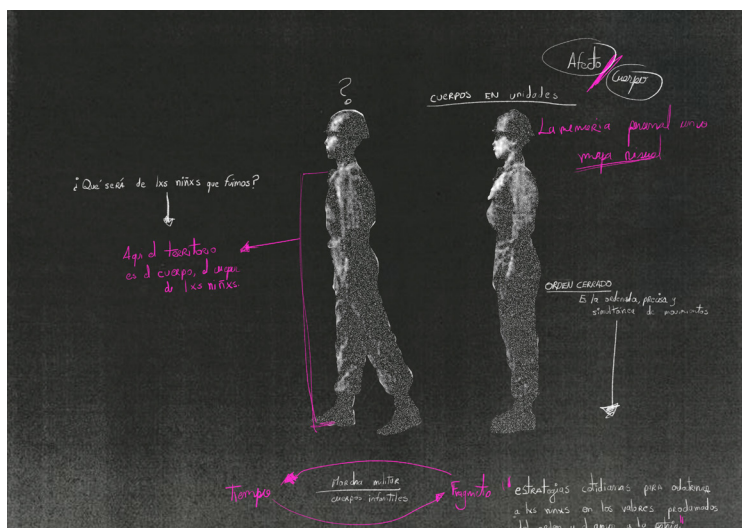
En palabras de Zandra Pedraza, la higiene y la medicina en América Latina fueron partes angulares para responsabilizar a cada individuo por su salud y de alcanzar la dignidad de ciudadano civilizado. Las instituciones educativas replicaron y tomaron mucho de esos elementos y los complementaron con una formación militar, buscando construir al ciudadano civilizado para generar un discurso productivo y de disciplinamiento en los cuerpos.

3 Zandra Pedraza, Experiencia, cuerpo e identidad en la sociedad señorial en América Latina, Espacio abierto vol.17,N.º 2 (2008): 266.

Esta idea planteada sobre la higiene médica se vincula a la formación militar desde la moralidad: “cuerpo sano, mente sana”. El cuerpo se vuelve el contenedor de aquello que lo hace bueno y malo, es decir distingue a un ciudadano civilizado, de uno no civilizado. Los cuerpos que escapan de aquel control no son considerados por ende como ciudadanos, cuerpos e identidades abyectas a las cuales se intentan disciplinar para volverlos cuerpos útiles, cuerpos sanos, cuerpos normales y activos creando discursos que los diferencian de los cuerpos no útiles, enfermo, raros, perezoso.

Y aquí las disciplinas escolares que “centran la atención” en el cuerpo funcionan a través de la llamada educación física, las actividades lúdicas, los deportes, la gimnasia, los ejercicios físicos, etc. Estas disciplinas tienen como principios básicos la regulación y el control del cuerpo infantil, estos procesos que niegan y reprimen tienen una instancia afirmativa y productiva. Es decir que parten de un grupo de ejercicios coreográficos de orden y obligación que se imparten a lxs niñxs. De acuerdo a Bordieu⁴ este discurso pedagógico moderno no se manifestó de cualquier manera. Sus límites aparecieron fuertemente contorneados. Del universo infinito de posiciones (firmes, agrupados, en filas o hileras), gestos (rígidos, inflexibles, tensos), desplazamientos (automatizados, mecánicos, sincrónicos), movimientos (fuertes, severos, sostenidos) y miradas (fija, hacia al horizonte inexpresiva), solo unas pocas estuvieron autorizadas. Detrás de estas autorizaciones se construyeron universos morales precisos como la modestia, el recato o la vergüenza. La “somatización moral”.

⁴ Pablo Scharagrodsky, *El cuerpo en la escuela*. Repositorio Institucional FaH-CE-UNLP, 2007.



Con la simultaneidad institucional⁵ aseguraron la vigilancia y el control de los cuerpos infantiles como una de las funciones principales del maestro. Para que esto fuera posible, debían darse dos condiciones:

1. Cada cuerpo infantil vigilado debía ocupar solo un lugar.
2. El silencio.

Cada mañana entre las formaciones escolares matutinas entendí que todos los miembros del grupo tienen un papel fundamental para poder llevar a cabo objetivos, y para lograrlos era necesario desarrollar en los estudiantes límites de comportamientos. Ya sea como la obediencia de reglas y castigos creados como parte de los estatutos de comportamientos internos. El trabajo en equipo que aludía a una falsa idea de compañerismo y reforzaba el uso de las comparaciones, la subordinación

⁵ Es una tecnología por medio de la cual un maestro enseña un tema en particular, a un grupo de alumnos que presentan una dificultad similar con respecto al saber.

o dependencia a la figura de autoridad/poder y la moral asentados en un espacio-temporal ya sea en el interior (el aula), el exterior (el patio), durante el comienzo de una jornada (los ingresos a clases) y sus culminaciones (las salidas). El disciplinamiento de mi cuerpo y el del grupo en el espacio respondían a las clausuras, las cuadriculaciones, las ubicaciones funcionales y del rango como unidad en el espacio.



Lo que quiero decir partiendo del texto *El cuerpo en la escuela*⁶, de Scharagrodsky es que toda disidencia o sujeto disidente (en mi caso leída como cuerpo feminizada) sería convertida en un sujeto desobediente/indisciplinado/abyecto/vulnerable/vergonzoso/peligroso, por lo cual la cultura corporal se valió de instrumentos simples como: la vigilancia jerárquica (hacer posible un poder del ver sin ser visto), la sensación normalizadora (hacer comparaciones, diferenciar a los individuos, medir

6 Pablo Scharagrodsky, *El cuerpo en la escuela*. Repositorio Institucional FaHCE-UNLP, 2007.

capacidades, trazar la frontera entre lo normal y lo anormal) y el examen (técnica que combina la mirada jerárquica que vigila con la sanción normalizadora: en el examen se invierte la economía de la visibilidad en el ejercicio del poder, el individuo ingresa en un campo documental, cada individuo se convierte en un caso).

Cada uno de estos instrumentos fue vinculado fuertemente al rigor corporal, tratando de corregir en mí y en otros todo rastro de disidencia. Este conjunto de conductas relevantes persiguen la formación de un individuo integral y su capacidad de demostrar a través del comportamiento una actitud que la institución regula, normaliza, doblga, ordena y adhiere a sus discursos.

Estos objetivos permiten a la figura de autoridad el desplazamiento de su unidad (un gran grupo de niños) de un lugar a otro, o de una formación a otra, de manera controlada. Se establecen formaciones simples, a partir de las cuales se puedan tomar rápidamente una posición, incluyendo hábitos de precisión y obediencia, a las órdenes de la figura de poder. Se incrementa su encauzamiento moral más que físico en los grupos, desarrollando el espíritu de cohesión y preparándolos para una presentación ante el público, en actos tales como: honores, paradas, desfiles, juramentos, demostraciones deportivas, etc.

Definiciones y movimientos

Formación: es la colocación ordenada de las tropas o unidades, de acuerdo con las normas del Orden Cerrado.

Fila: es una sucesión de individuos colocados y alineados uno al costado del otro y con el mismo frente.

Hilera: es una sucesión de individuos colocados uno detrás de

otro y cubiertos.

Columna: es una formación constituida por una sucesión de hileras o unidades, colocadas una detrás de otra.

Línea: es una formación constituida por una sucesión de individuos, filas o unidades, colocados uno al costado del otro.

Profundidad: es el espacio comprendido entre la cabeza y la cola de una formación.

Frente: es el espacio ocupado por una Unidad, medido desde un flanco al otro (el frente de un hombre se supone, de 56 centímetros).

Distancia: es el espacio que separa dos elementos colocados uno detrás de otro. La distancia entre hombres a pie se mide desde la espalda del de adelante hasta al pecho del que lo cubre; entre animales, del grupo del animal de adelante a la cabeza del de atrás; entre tropas formadas, desde la última fila de la unidad de adelante, hasta la primera fila de la unidad que está detrás, bien sea de individuos o animales.

Paso: es la distancia comprendida entre el talón del pie que se adelanta y el del que queda atrás.

Voces de Mando: es una orden del Comandante, expresada oralmente y en el lenguaje prescrito. A menos que se indique lo contrario, las voces de mando son dadas por el Comandante de la Unidad. Generalmente cada voz de mando se compone de una voz preventiva y una voz ejecutiva. Una voz preventiva indica el movimiento que va a ser ejecutado; por ejemplo: la voz preventiva De frente, indica que se va a iniciar la marcha. Cuando sea necesario, la voz preventiva debe incluir la designación de la Unidad que ha de ejecutar la voz de mando. Mientras que la voz ejecutiva marca el momento preciso en que el

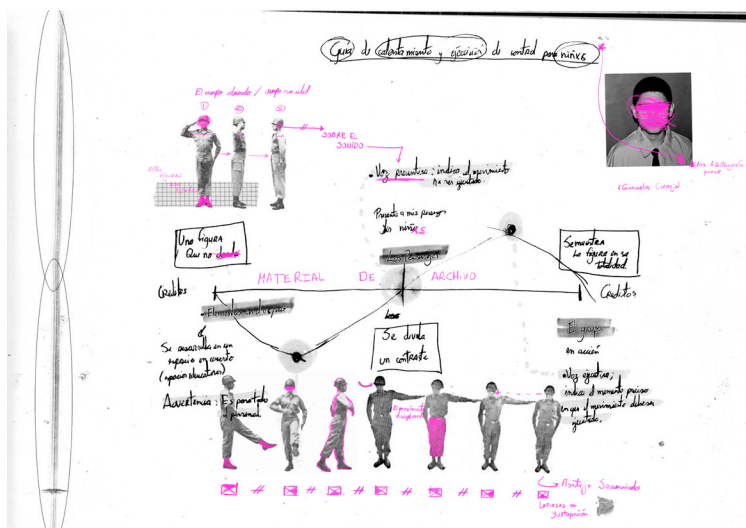
movimiento debe ser ejecutado; por ejemplo: después de haber dado la voz preventiva De frente, la voz ejecutiva Mar, indica que debe iniciarse la marcha inmediatamente.

*Toda voz de mando debe ser impartida en el instante preciso, con énfasis y tono seco. Ejemplo: Una voz de mando enérgica es el reflejo de una actitud firme y decidida del Comandante y sus efectos se traducen en una reacción instantánea.

Esta breve investigación concluye con el desarrollo de una obra y una serie de trabajos que indaga en mi experiencia personal dentro del sistema de instituciones educativas. En estos espacios donde transitó mi infancia y en los cuales las prácticas de este tipo de mecanismos fueron y siguen siendo comunes para dictaminar una disciplina de los cuerpos infantiles y sobre todo en aquellos cuerpos designados como disidentes.

Orden Cerrado: “*Guía de calentamientos y Ejercicios de control para niñxs*” propone explorar de manera crítica este tema y trabaja a partir de imágenes similares, no para significar algo distinto de lo que la imagen propone, sino para mostrar aquello que, por parecer evidente, no queremos verlo. Con un montaje que yuxtapone material sonoro y visual de archivo, se organizan las láminas sobre una pantalla en negro como una mesa de disección. Las imágenes son intervenidas con varios garabatos de color rosa, intentando recordar al garabato infantil hecho en momentos de angustia o ansiedad entre las páginas de mis cuadernos. Aquellas imágenes que son garabateadas resaltan el paso de un movimiento a otro sobre las casillas ilustradas de carácter educativo como las láminas escolares que son parte del “*Manual de la Defensa; Orden Cerrado*” (1993). Un gran grupo de fotografías en blanco y negro sobre ejercicios militares que parecen desfilan al compás de una pista de audio de material encontrado, en la que se escucha a un instructor impartiendo una clase de educación física a un grupo de niñxs de jardín para

luego orquestarse y casi desaparecer con la música de una marcha militar, momento tan vívido como los que recuerdo.



Con ello esta pieza devela los rudimentos básicos de desplazamiento que no se muestran en su totalidad, pero que nos introducen a un ambiente que aspira a un tipo de orden, de obediencia y subordinación, necesarios para la integración en una unidad militar, en una unidad normada y regulada. Finalmente, la obra nos recuerda aquello que dejamos pasar por alto, ejercicios que se constituyen como parte de las pedagogías corporales enseñadas a lxs niñxs en los sistemas educativos para dictaminar una disciplina de los cuerpos infantiles, que inscribe en aquellos cuerpos disidentes la violencia por ser considerados anormales.

Agradezco a

Ana Carrillo y Daya Ortiz que siempre me recuerdan lo potente e importante de lo personal.



Guía de calentamientos y ejercicios de control para niños (2021)
Mayro Cristhian Romero Villasagua

Bibliografía

Pedraza, Zandra. Experiencia, cuerpo e identidad en la sociedad señorial en América Latina, *Espacio abierto* vol.17, N.o 2 (2008): 247-266.

Branchi, Félix. Orden Cerrado. Venezuela: Ministerio de Defensa Ejército, 1993. Edición en PDF. <https://ipmtachira.files.wordpress.com/2011/10/manual-de-orden-cerrado.pdf>

Scharagrodsky, Pablo. El cuerpo en la escuela. Repositorio Institucional FaHCE-UNLP, 2007. Edición en PDF. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.869/pm.869.pdf>

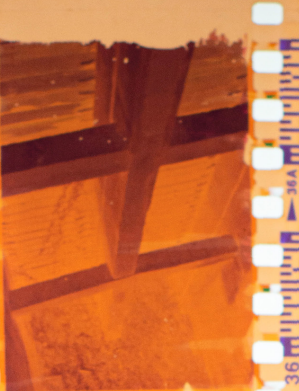
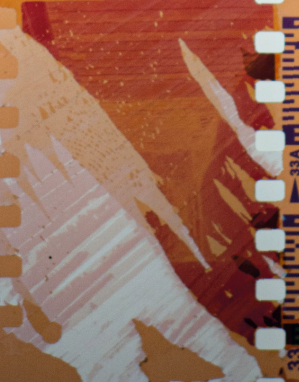


AGFA XRG 100

9 2 0 0

AGFA XRG 100

AGFA XRG 100





N.º 8
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Seguir los rastros: el proceso de creación del *flicker film* Lugares

follow the traces: the creation process of
the flicker film Places.

ALEJANDRA CARVAJAL REYES*

* Este trabajo fue desarrollado en la materia Taller de montaje experimental. Docente: Andres Dávila. Alejandra Carvajal Reyes. Universidad de las Artes, Escuela de Cine. Guayaquil, Ecuador. jennifer.carvajal@uartes.edu.ec

Recibido: 19/07/2021

Aceptado: 15/08/2021

Resumen:

El *flicker film*, por su naturaleza, equilibra la atención del espectador entre el contenido del metraje y los aparatajes técnicos que están en juego durante la reproducción y la realización. Sacude al espectador de su pasividad y lo vuelve más consciente de los mecanismos que, habitualmente, el cine intenta esconder. Este tipo de trabajo se enmarca dentro de modelos de producción disidentes, realizado en espacios más personales, con material de archivo familiar que retroalimiente la historia de una sociedad. En este escrito, dejo los rastros del recorrido, las ideas y acontecimientos que encaminaron el proceso de creación del *flicker film* al que llamé *Lugares*. La realización estuvo dividida en dos partes: una exploración formal y una temática. Para la primera, fueron valiosos los aportes de: Paul Sharits, uno de los precursores del *flicker film*; Jan Svankmajer, cuyo trabajo defendía una vida interior dentro de los objetos; Bruce Baillie y los aciertos de su obra *Castro Street* en la construcción de un universo industrial y atmosférico. Para la segunda parte, la entrevista al autor de estas fotografías fue clave para regresar al trabajo su dimensión biográfica.

Palabras clave: *Flicker film*, archivo, materia, dimensión biográfica, modelos de producción.

Abstract:

By its nature, the flicker film balances the viewer's attention between the content of the footage and the technical devices at play during the reproduction and realization. It shakes the viewer out of their passive state and makes them more aware of the mechanisms that cinema usually tries to hide. This type of work is framed within dissident production models, made in

more personal spaces, with familiar archival material that feeds back into the history of a society.

In this writing, I leave the traces of the journey, ideas and events that guided the process of creating the flicker film I called Places. The realization was divided into two parts: a formal exploration and a thematic one. For the first one, the contributions of Paul Sharits, one of the precursors of flicker film, were valuable, as well as the legacy of the work done by Jan Svankmajer, who believed in an inner life that awaited inside objects, lastly the successes of Bruce Baillie in his work *Castro Street* in its construction of an industrial and atmospheric universe. For the second part, the interview with the author of these photographs was key to return the biographical dimension to the work.

Keywords: Flicker film, archive, material, biographical dimension, production models.

* * * * *

La creación podría ser tomada como un gesto de desocultar : las imágenes con las que trabajamos nos presentan acertijos que vamos resolviendo con el paso de los días hasta que, finalmente, comenzamos a vislumbrar cómo las nubes despejan el cielo del reino al que llamamos “el universo de nuestra obra”. Cuando estamos frente a las imágenes, debemos saber que ellas a veces también nos mienten, subjetivamente cuando estamos en intimidad, impregnamos en ellas el peso de nuestros prejuicios y egoísmo. La verdad está en el mundo. Trabajar con *found footage* es un acto de seguir los rastros a la búsqueda de eso que el material resguarda.

Por eso dividí este trabajo en dos partes: la primera consistió en un acercamiento a los rollos de fotografía procurando desarrollar una metodología, un tema y una expresión formal;

la segunda conformó la búsqueda de la dimensión biográfica de esta obra, siguiendo los rastros del autor de las fotografías, mi abuelo Fernando Reyes, arrancando del olvido todas las historias contadas sobre sus padres, su niñez y los años que ha venido dedicando a su quehacer. Para complementar, nos encontramos con el autor en una entrevista donde queda registrada su particular forma de entonar las palabras cuando habla del campo, así como la historia detrás de las decenas de fotos que él me prestó.

El material que compone este *flicker film*, son los negativos de fotografías tomadas por mi abuelo durante los años que trabajó en la banca como Gerente de créditos destinados a proyectos de desarrollo¹.

—Son documentos² —me dijo.

Al paso por las carreteras, a mi abuelo lo reciben las montañas y él las llama por su nombre.



1 En la entrevista que realicé a mi abuelo para este trabajo, él aclaraba que se denomina proyectos de desarrollo a las actividades como agricultura, ganadería, pesca, camarón, industria y pequeña industria.

2 Fragmento de la entrevista realizada a Fernando Reyes.

— Esa se llama Buena Vista. — También conoce el nombre de los árboles y de sus flores y frutos. Antes en Ecuador los colchones se fabricaban con lana de Ceibo.

Fernando estudió agronomía y fue evaluador: él reconoce la tierra que está fértil.

En los sobres de Kodak que mi abuelo guardaba, estaban las fotografías reveladas con sus negativos. Las fotos capturaron tiempos hermosos, en un lenguaje reconocible: los colores de nuestro habitual espectro visible. Si embargo, los negativos parecían retratar un universo diferente, industrial y fantasmagórico, su estado de conservación hablaba de los años que los habían madurado. Mantener el estado de los rollos fue una decisión pensada a partir de cómo se accedería al recuerdo, las imágenes debían expresar libremente sus accidentes.

Ciertos negativos estaban en buenas condiciones, mientras que algunos se habían fundido entre ellos por efecto de la humedad y el calor. A la vez que mi abuelo y yo los revisábamos, él decidió sacrificar parte de ellos y los comenzó a despegar. Esos rollos quedaron marcados, rotos, pigmentados, sobreimpresionados, otros habían sido mal revelados y había fotografías cortadas a la mitad. Lo que estos negativos transmitían era más que las imágenes que contenían, su condición física contaba una historia sobre las afectaciones del tiempo.

Despertar los objetos a la vida.

Jan Svankmajer viene del mundo de la animación *stop-motion* un oficio que comparte algunas similitudes con el tipo de trabajo en el *flicker film*, en ambos casos se trabaja desde la lógica del fotograma y no desde el plano (que es la unidad narrativa del cine), por otro lado, los dos entablan una relación absolutamente corporal con la materia con la cual se trabaja.

El rollo de película o de fotografía, al igual que un reloj o una muñeca de porcelana, son objetos que existen en nuestra realidad y que sufren las afecciones del tiempo.

Antes de dotar de vida a un objeto dentro de una película, intenta comprenderlo, no su función utilitaria, sino su vida interior. Los objetos, especialmente los viejos, han sido testigos de diferentes hechos y trayectorias vitales que han dejado en ellos su impronta. Han sido tocados por personas que se encontraban en situaciones diferentes, llevados por emociones diferentes y que han dejado grabado en ellos su estado psíquico.³

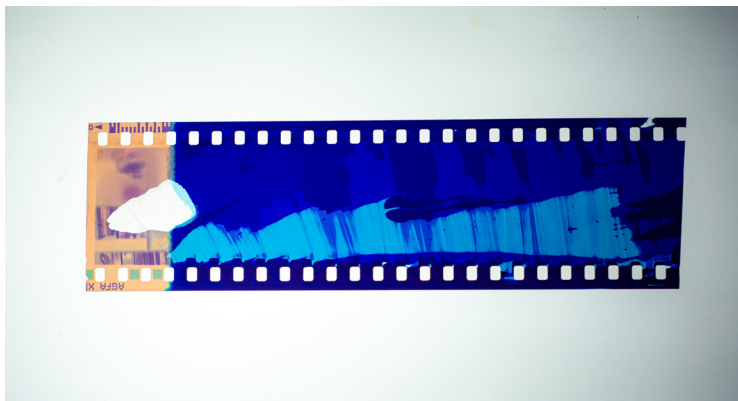
Svankmajer, era un coleccionista y creía en la memoria de las cosas. Para él, la palabra animación derivaba de “animismos”, animar no significaba “dar vida a las cosas” sino despertar la vida interior que ellas resguardan. En su decálogo, él escribe “no cuentes tu historia a través de los objetos, cuenta la suya⁴” como una manera de invitarnos a observar y escuchar lo que estos objetos nos piden que hagamos con ellos, percibiendo las cosas como si tuvieran vida y, esas vidas, palabras.

Esta forma de entender las cosas ha sido un aporte valioso en un trabajo de esta naturaleza en donde se trabaja con material encontrado, puesto que existe una dimensión físico-sensorial en la experiencia de trabajar con estos objetos que condiciona los procesos de producción, no sólo a un nivel técnico, sino a un nivel emocional. A diferencia del digital, este objeto con el

3 Jan Svankmajer «Para ver, cierra los ojos» (España: Pepitas de calabaza, 2014), 111.

4 Soy Cámara, «Decálogo Svankmajer (desmontable)», publicado en 2016, video en YouTube, 13:49. <https://www.youtube.com/watch?v=ILx2BrSaCe4>

que trabajo, cuando lo toco, lo afecto de alguna manera, cambia mientras está en mis manos y cambió muchas veces antes mientras reposaba en la oscuridad de los sobres de Kodak.



De esta forma comencé el proceso de selección y digitalización de los rollos. Como pieza visual, eran realmente hermosos en sus colores y sus formas. Decidí preservar los extremos con las perforaciones, así como los códigos y números que había en los filos. Escogí los que estaban más defectuosos, porque en ellos estaba presente el tiempo y el trabajo que este había dejado en ellos.

El negativo y su dimensión biográfica

El negativo es una radiografía del paisaje, deja en descubierto aquellas zonas que la luz discriminó. La profundidad es un espejismo, vemos senderos que se extienden hacia el horizonte sin imaginarnos qué tan lejos llegan, a veces no sabemos si las aberturas en el suelo son caminos, ríos o abismos. Lo que se vuelve visible son las líneas que vectorizan a la imagen y le dotan de un cierto ritmo interior. Un mundo de máquinas se levanta enérgico y robusto para soportar el duro quehacer del

campo. El suelo petrificado por el color del negativo es la cuna desde donde nace toda la riqueza de los paisajes. La frondosidad de las plantas se asoma con disimulo por todos los rincones del cuadro.

Los sobres de Kodak donde estaban guardadas las fotos con sus negativos, habían sido revelados en distintos años y días y por personas diferentes a las que mi abuelo enviaba cuando él no podía ir. Algunas fotografías no estaban, desde hace mucho descansan entre el peso de las hojas de cientos y cientos de archivos del banco donde trabajó mi abuelo. Aquellas fotografías eran una prueba de que el crédito que el banco les otorgaban era aprovechado.

Mi abuelo solía visitar a los clientes en las haciendas donde tenían los proyectos que querían financiar. En ese entonces, era habitual que en los bancos comerciales haya problemas de desvío de fondos y cartera vencida porque el seguimiento no era muy riguroso. Él se encargaba de ir a los lugares, revisar la solicitud y convencerse de que el crédito era viable.

Los créditos bien documentados, bien estudiados, bien proyectados, se pagan solos. El problema es cuando el cliente, coge los fondos, y en vez de sembrar, de producir una camaronera, se compra un edificio en Miami o un edificio en Salinas y eso no da plata. La agricultura da plata, la ganadería da plata, el camarón da plata, la industria da plata... trabajando, no divirtiéndose vanidosamente en un departamento de todo lujo.⁵ – me decía.

Él cree que la dedicación al trabajo rinde siempre sus frutos.

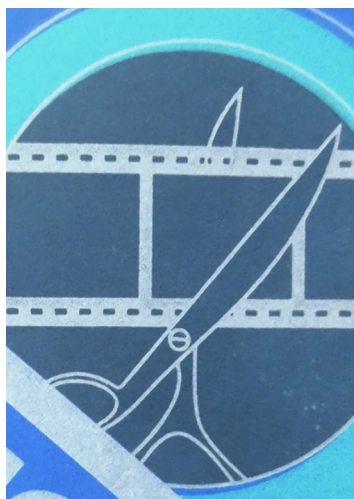
Mientras fue estudiante, mi abuelo visitaba a su padre y a su madrastra en la hacienda que ellos tenían en Ambato y pasaba

5 Fragmento de la entrevista realizada a Fernando Reyes.

todas las vacaciones ahí. Allí fue cultivando el amor al ganado, al campo, al esfuerzo del campesino, a la dependencia de las lluvias y de la época seca. El amor a la tierra.

Por obra de la gracia, mi abuelo encontró a corta edad el alma de su vida: su oficio, la forma en que conecta con el mundo. A mi abuelo le parece que todo es comparable con los animales y con las plantas: —es inquieto como un chivato— o —estás más flaca que la gallareta— a los nietos nos enseñó a parpar como los patos.

Lo primero que me dijeron las imágenes fue: “míranos bien, estos son los lugares de tu abuelo.” Estaban presentes los paisajes de muchas de las historias que me había contado sobre el campo, su vida y los proyectos que estudiaba para otorgar los créditos. Fueron los años en que se enamoró de mi abuela, Linda, y tuvieron a sus hijos. Me pregunté qué ideas pasaban por la cabeza de este hombre, el primer espectador de todas estas imágenes. Con los años, así como él cambió, las imágenes también cambiaron; después de todo, objeto o humano somos todos materia.



Montaje y *flicker film*

La consigna del *flicker film* fue un formato muy generoso para este tipo de archivo de fotogramas no consecutivos. El *flicker film* es un subgénero del cine experimental que trabaja con el ritmo y la estructura, este se convierte en una verdadera experiencia sensorial cuando se proyecta en condiciones favorables. Para realizar un *flicker film* es absolutamente necesario conocer a nivel técnico cómo se produce ese efecto de parpadeo.

En la clase de Taller de Montaje Experimental, hicimos el ejercicio de analizar *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) de Paul Sharits, uno de los grandes referentes del *flicker film*. En este cortometraje, Sharits introdujo una variedad de fotogramas de diferentes colores y fotografías cuyos fondos iban cambiando de positivo a negativo.

Las propias películas de Sharits, por ejemplo, incluyen efectos de parpadeo rápido que estimulan la retina a una velocidad superior a la que el cerebro puede procesar, provocando que las imágenes que se perciben en el pasado se vean junto con las imágenes que se perciben en el presente (como si se superpusieran).⁶

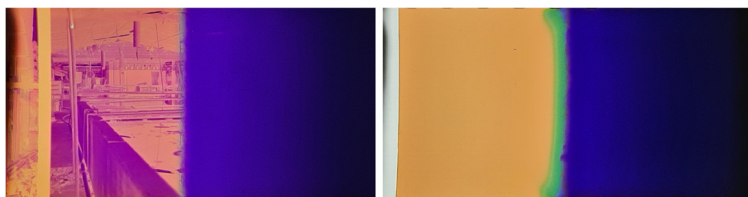
La velocidad y energía de un *flicker film* es tal que nuestro cerebro no puede diferenciar entre las imágenes que ve y las que son creadas por efecto de la persistencia retiniana. En la consecución de un fotograma de color azul y uno naranja se produce la impresión de que existe un tercer color que deriva de estos dos. En gran parte, vuelve consciente al espectador del aparataje técnico que se pone en marcha durante la reproducción.

6 Federico Windhausen «Art and the Moving Image: A Critical Reader. Paul Sharits and the Active Spectator» (Londrés: Tanya Leighton, ed., 2008), 126.

Puede que Sharits quiera esto, que intente crear un cine en el que las películas no alcancen su significado sólo a través de su efecto óptico sobre el espectador, sino que cree películas que exijan que se considere la relación entre pantalla, imagen, proyector, película y espectador.⁷

Durante la reproducción se busca que el espectador experimente un estado emocional- sensorial en la sala de cine, al tiempo que saltan a la vista las implicaciones técnicas que le permiten tomar distancia del contenido y tener un panorama más integral del tipo de producción que presencia.

Había visto hace unos meses el trabajo de Bruce Baillie en su obra experimental *Castro Street*, y me había llamado la atención cómo iba construyendo progresivamente la atmósfera de un universo industrial, espectral, donde el humo de los fantasmas, de la niebla y de los trenes se fundían en una sola masa. Cuando pasé los rollos al digital construí una estructura casera que realicé con cartón gris y una luz, ahí pude visualizar mejor sus condiciones materiales. Escogí aquellas que pudieran contar la atmósfera de su propio universo a través de sus colores, de sus formas, de sus abolladuras. Fui probando diferentes ideas, para la primera parte utilicé dos imágenes que estaban cortadas a la mitad por defecto del revelado.



7 Windhausen «Art and the Moving Image: A Critical Reader. Paul Sharits and the Active Spectator», 124.

Estas imágenes mantenían una armonía con los colores y con las formas. Al momento en que la primera imagen desaparecía y aparecía la otra, el espacio azul que estaba del lado derecho de la imagen, era reemplazado por la imagen de la caseta de la segunda imagen y creaba un efecto bastante agradable. Lo intercalé con diferentes fotogramas, uno de ellos era este que estaba dividido entre el azul y el amarillo, generando otro resultado en cuanto al *flicker*

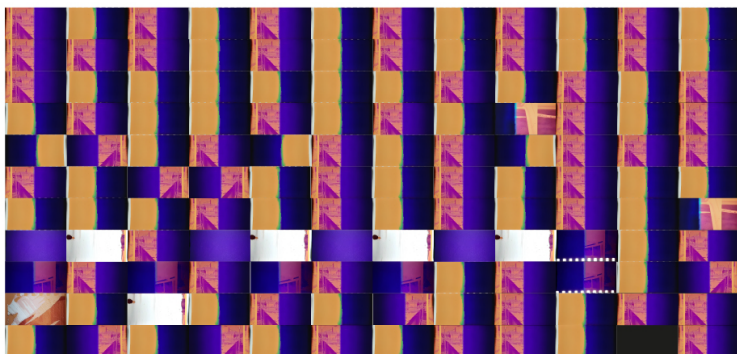
En las imágenes, me había llamado la atención particularmente la cantidad de fotografías que tomó mi abuelo de la maquinaria con la que se ejercían los oficios del campo.

Un tractor es como un peón, como un trabajador más en la hacienda (...) Aplicas la maquinaria cuando tienes extensiones importantes, para ayudarte, para preparar el suelo. Inclusive, es como un peoncito al que le pones una carreta y puedes llevar hasta gente, llevas fertilizante, llevas productos y repartes dentro de la hacienda. El tractor, como un ejemplo, te sirve para todo en la hacienda. Todo eso coadyuva a hacer la vida del campo más fácil para producir más.⁸

A medida que se realizaba el montaje, este escenario del agro que era fielmente respaldado por la maquinaria, se iba relacionando en un nivel simbólico con los mecanismos del cine que intervenían en este trabajo analógico. La reiteración de motivos/imágenes, la revelación del artefacto fílmico, la decisión de mostrar las perforaciones y las enumeraciones de los rollos y ese ritmo enérgico propio del *flicker film*, conectaban con esa naturaleza industrial contenida en las imágenes que provocaba

8 Fragmento de la entrevista realizada a Fernando Reyes.

la sensación, por fuerza del montaje, de que la actividad productiva del campo se movilizaba a medida que avanzaba el cine.



Cuando terminamos la entrevista, mi abuelo me dijo otras cosas que no quedaron grabadas. Entre esas, me citó esta frase de memoria:

Para hacer producir, es necesario salir de las oficinas, internarse en el campo, ensuciarse las manos y sudar... es el lenguaje que entienden el suelo y las plantas.⁹

Inmediatamente pensé en cómo esta frase se extendía al quehacer cinematográfico: en tanto vuelvas una y otra vez al lugar de la creación, aquellas capas de superficialidad que envuelven la obra, se retiran y las imágenes se vuelven más generosas. Las cosas que están vivas como las imágenes y las plantas, exigen de nosotros una cuota y esa cuota es el tiempo que consagras.

9 Mi abuelo citó esta frase del Premio Nobel Dr. Norman E. Borlaug, el padre de la revolución verde.

Conclusiones

La culminación de este trabajo es sólo la última parte de un proceso que estuvo condicionado desde el principio por las particularidades del material encontrado. El proceso del pietaje y la digitalización fueron momentos de íntima relación con los rollos, en donde iba descubriendo las oportunidades de trabajar con lo tangible. Los negativos despiertan impresiones sensoriales múltiples no sólo a nivel del tacto, su materialidad le da peso, elasticidad, sonido, cromática y textura; una experiencia multidimensional que, con la llegada del digital, pocas veces se tiene la suerte de apreciar.

En una entrevista realizada a Antoni Pinent, curador, cineasta y gestor de variedad de proyectos realizados con filmico, se comenta que, para él, el trabajo realizado con soporte analógico es una resistencia constante que deviene en un acto político frente a Hollywood y las grandes productoras mayoristas que imponen los formatos de filmación y exhibición.¹⁰ En esta resistencia, los documentos familiares se vuelven la materia prima para muchos cineastas que les permiten no sólo generar metodologías de trabajo disidentes, sino que posibilita abrir un lugar para que estos archivos conformen y retroalimenten la historia de una sociedad.

10 Mónica Ojeda, «Antoni Pinent: El analógico no debe ser un lujo o capricho sino un modo de entender la fantasmagoría». Revista en línea Desistfilm (19-jul.2017): <https://desistfilm.com/antoni-pinent-el-analogico-no-debe-ser-un-lujo-o-capricho-si-no-un-modo-de-entender-la-fantasmagoria/>



Lugares (2021)
Alejandra Carvajal Reyes

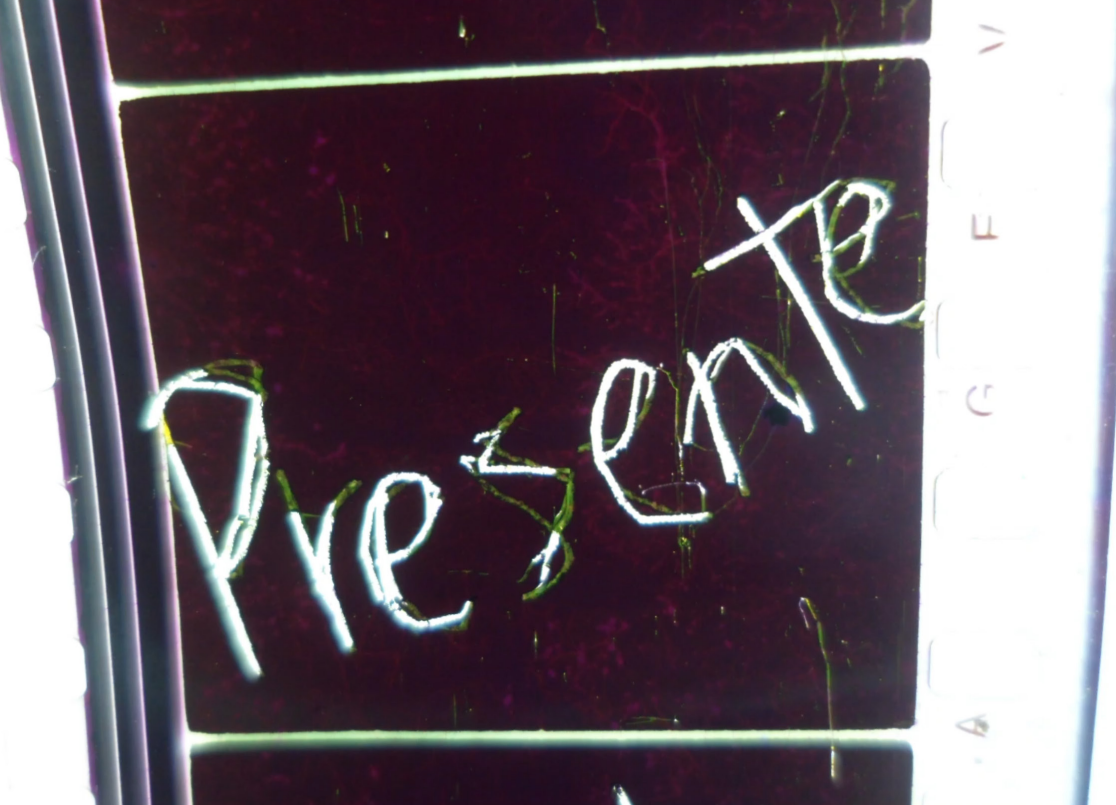
Bibliografía

- Ojeda, Mónica. «Antoni Pinent: El analógico no debe ser un lujo o capricho sino un modo de entender la fantasmagoría». Revista en línea Desistfilm (19-jul.2017): <https://desistfilm.com/antoni-pinent-el-analogico-no-debe-ser-un-lujo-o-capricho-sino-un-modo-de-entender-la-fantasmagoria/>
- Svankmajer, Jan. «Para ver, cierra los ojos» (España: Pepitas de calabaza, 2014), 111.
- Soy Cámara, «Decálogo Svankmajer (desmontable)», publicado en 2016, video en YouTube, 13:49. <https://www.youtube.com/watch?v=ILx2BrSaCe4>
- Windhausen, Federico. «Art and the Moving Image: A Critical Reader. Paul Sharits and the Active Spectator » (Londrés: Tanya Leighton, ed., 2008), 126.



- ¿Que hago?
- Esconde la cara





N.º 8
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Presente

Present

MELANIE BRAVO ZAMBRANO*

* Este trabajo fue desarrollado en la materia "Cine Experimental". Docente: Andrés Dávila. Uartes, Escuela de Cine. Guayaquil. Ecuador. bravomelanie47@gmail.com

Recibido: 19/07/2021

Aceptado: 15/08/2021

Resumen:

Presente es un cortometraje experimental que, a través de la intervención de material fílmico reciclado, aborda la reapropiación y cuestionamiento de las imágenes a través de elementos de stop motion. Mediante la manipulación e intervención de la cinta italiana *L'ultimo volo al'inferno* (1990), de Ignazio Dolce, con nombres de los ciudadanos y líderes indígenas que murieron en las protestas del paro de 2019 en Ecuador. Se lleva a cabo una investigación sobre el carácter de las imágenes, gracias a principios del *found footage* para poder traer al imaginario ecuatoriano un fragmento de la historia.

Palabras claves: imágenes, fílmico, *found footage*, historia, paro nacional.

Abstract:

Presente is an experimental short film that, through the intervention of recycled film material, addresses the reappropriation and questioning of images through stop motion elements. Through the manipulation and intervention of the Italian film *L'ultimo volo al'inferno* (1990), by Ignazio Dolce, with the names of the citizens and indigenous leaders who died in the 2019 strike protests in Ecuador. An investigation is carried out on the character of the images, thanks to the principles of found footage in order to bring to the Ecuadorian imaginary a fragment of history.

Keywords: images, film, found footage, history, national strike.

El paro de octubre del 2019 fue un acontecimiento histórico que tuvo como punto clave el poder ser visto en vivo y en directo a través de plataformas digitales. Yo, que me encontraba a cientos de kilómetros de la ciudad de Quito, puede ver a mediante las redes sociales como la gente recibía gases lacrimógenos y corría a resguardarse de las balas de la policía nacional. Los constantes disturbios que progresivamente terminaron convirtiéndose en balas, finalmente acabaron con la vida de: Inocencio Tucumbi, Rodrigo Chaluisa, Francisco Quiñones, Silvia Mera, Daniel Chaluisa, entre otras personas.

Años después, en plena pandemia del coronavirus nos vimos obligados a encerrarnos y a ver el mundo más que nunca a través de la pantalla. Los cambios abruptos como el teletrabajo, las compras online y las clases en línea hicieron que la educación fuera más que nunca autodidacta. Por lo que, en mi caso, en la asignatura de Cine Experimental tomamos como ejemplo el reciclaje fílmico para darle una nueva lectura a las imágenes.

Partiendo del texto *Cartografías del Found Footage*, de Nicole Brenez, donde se lleva a cabo una ardua investigación sobre el *found footage* y la reutilización de imágenes de archivo, así como el reciclaje de material fílmico para poder llevar a cabo nuevas narrativas contemporáneas.¹ De la misma forma que lo hicieran los cineastas de la vanguardia estadounidense de los años 50, nos vimos obligados a encontrar formas de reutilizar el material ya existente, debido a que no podíamos llevar a cabo el rodaje de estas producciones por las medidas de confinamiento impuestas a nivel mundial.

1 Nicole Brenez, Pip Chodorov, "Cartografía do found footage", Revista Laika, N.º 5 (2014): 1-11.



Para poder llevar a cabo este proyecto debíamos tomar como referencia el texto de Brenez. Para mi sorpresa, meses atrás habría encontrado en la Av. 9 de octubre junto a un basurero, sacos de rollos de película al parecer provenientes de una bodega. Pude llevarme 2 cintas que quizá corresponderían a una sola película, sobre las cuales, tenía la sospecha de que fueran cine porno debido al contenido de las otras.

La visualización de películas de acetato se hace difícil, pues se necesita de un proyector. Además, debido a un par de mudanzas que tuve desde que encontré las cintas hasta el planteamiento del proyecto, en el camino se fueron perdiendo fragmentos de esta película, por lo que desconocía el título o nombre del director.

Después de revisar con cuidado los créditos finales de la cinta, descubrí que se trataba de la película *L'ultimo volo al'inferno* (1990), de Ignazio Dolce. La película italiana cuenta la historia de Taylor Mitch, agente especial de la DEA que es enviado al lejano Oriente para capturar al contacto de la mafia norteamer-

ricana y el General Lin, hombre que controla el narcotráfico en la zona. El contacto Vince Dugan también es perseguido por la mafia china, el cual cae prisionero por los hombres de Lin antes que lo haga el agente Mitch. Su hija acudirá al rescate con ayuda de los nativos de la zona, sin embargo, ella se enamorará del agente, por lo que Dugan se sacrifica por la felicidad de su hija.²

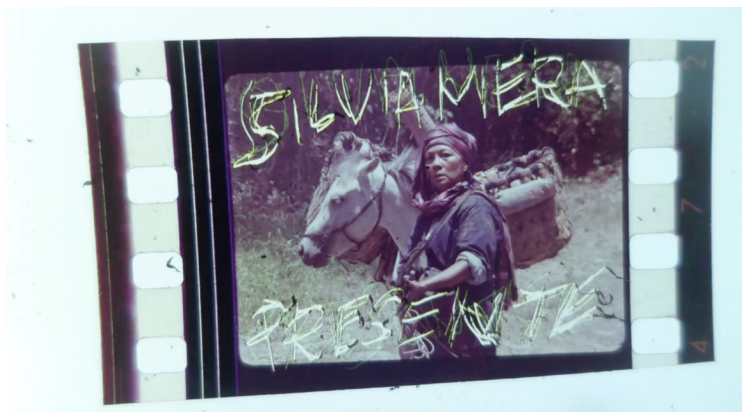
Al no contar con los medios para poder ver la película entera, decidí verla desde el fragmento que tenía disponible. Sin tener idea de que se trataba la película, me encontré justo con el fragmento del rescate. Con la ayuda de los nativos la hija de Dugan intenta llegar hasta el punto de encuentro para entregar el dinero del rescate, por lo que quieren cruzar un tramo del río. Sin embargo, los militares escondidos los encuentra obligándolos a pagar como costumbre un peaje.

Al querer proteger a la chica, la jefa del grupo le pide que se haga la desentendida. Por desgracia, el sargento la obliga a mostrarse quedando fascinado por la belleza de los rasgos colonos de la joven e intentan tomarla a la fuerza. Los nativos presentes y armados aprovechan el golpe de la chica en defensa propia para prepararse y disparar a los militares terminando con sus vidas. La jefa va a cerciorarse que la joven no esté herida y huyen del lugar.

Al ver esa secuencia de manera aislada me dio diferentes lecturas y se plantearon posibles problemáticas. Mi primer pensamiento al ver este fragmento fue pensar en la lucha feminista. Pensé en todas las mujeres y niños que fueron violentamente asesinados en manos de policía y militares tanto nacionales, como extranjeros. Y también en el abuso de poder por parte

2 Ignazio Dolce, *L'ultimo volo all'inferno*, (Dania Film, 84'), película rodada en 1990, <https://www.filmaffinity.com/uy/film764830.html>.

de estas entidades con sus grandes casos de crímenes de lesa humanidad y corrupción.



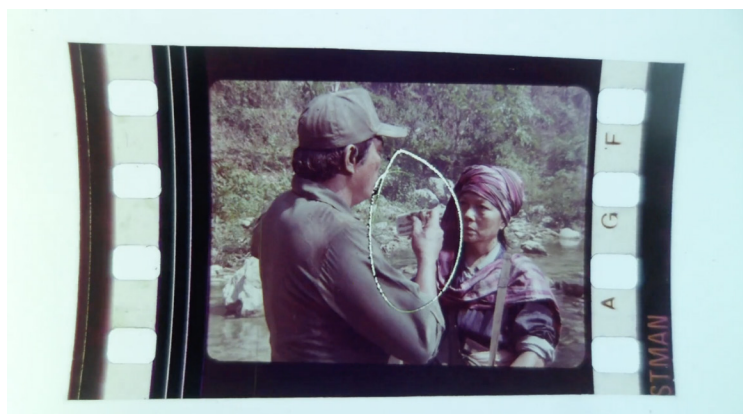
Este fragmento tan corto y sintetizado me trajo a la mente la dura representación que hacen las grandes productoras de cine hacia los pueblos y nacionalidades minoritarias. Como los discursos representacionales tienen una dura carga política que apelan a ponerse de lado de quienes cuentan la historia, anulando toda lucha social.

Volviendo nuevamente a la memoria las imágenes de octubre del 2019, me cuestionaba el uso de éstas, donde constantemente se exhibían discursos contradictorios entre diferentes fuentes periodísticas. Se alteraban las imágenes para poder transmitir el discurso oficial por parte del estado, ridiculizando y tildando de vandálica la lucha indígena, y a las organizaciones sociales y colectivos culturales del país.

Se reflexionó acerca de cómo se manejaba la información y se formularon diferentes problemáticas: ¿Qué tipo de imágenes

son las que vimos y aún vemos?, si extraemos un fragmento de su video original ¿Se entenderá este fragmento si lo desestructuramos? Y si lo contextualizamos a una problemática nacional ¿Podemos escoger desde que lugar hablan estas imágenes?

Para poder llevar a cabo la grabación del corto, primero se



desarmó el fragmento de la escena del río por planos. Se separaron las imágenes en imágenes de resistencia vs. imágenes de imposición, bajo el criterio de plano contra plano según el orden cronológico de la escena.³ Con una gubia de metal, se intervinieron los fragmentos con nombres de algunas de las personas que murieron en octubre del 2019, haciendo presente la conmemoración por la lucha indígena. Cada plano se dividió en frames para fotografiarlos, y finalmente montarlos en el siguiente orden: primero las imágenes de resistencia, a continuación de las de imposición.

3 Los planos donde aparecen los nativos son presentados como imágenes de resistencia y planos donde se muestran a militares como imágenes de imposición.

El sonido corresponde a una base musical extraída de una antigua entrevista del músico Julian Tucumbi. Gracias al acompañamiento del rondador y la flauta de pan, Tucumbi nos muestra diferentes entonaciones dependiendo del propósito, como la celebración o la danza. Trae a contexto nuestras tradiciones y memoria ancestral.⁴

Uno de mis referentes es el colectivo Los Ingrávidos, de México, quienes en su cortometraje *Impressions for a Light and Sound Machine* (2014)⁵ extraen un fragmento de un film mexicano y junto con la voz en off narran crímenes de lesa humanidad cometidos en México; es decir hacen visible la memoria colectiva. Trayendo ese acontecimiento una vez más a la historia, aplican su contexto mediante la edición del montaje e intervención del material, con rayas sobre el celuloide como si fueran arañazos que se clavan en la memoria.

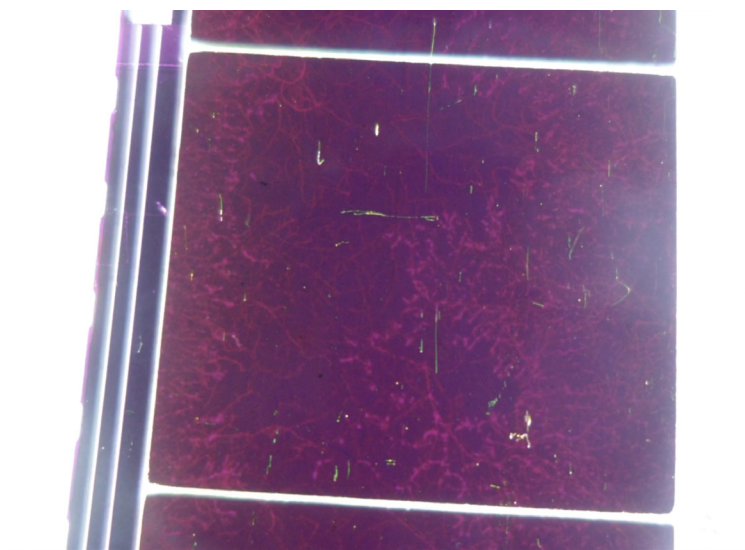
Por otro lado, también sirvió de referente el cortometraje *Osnabrück Lagerhalle* (1988), de Schmelzdahin⁶, donde a través de imágenes de archivo de la guerra, el artista hace visibles los estragos del conflicto bélico, mediante la intervención directa sobre el celuloide. Así, el artista materializa algo que no se había visto antes de ese archivo, su propia materialidad.

En conclusión, podemos decir que *Presente* intenta hacer visible una problemática nacional como el paro de octubre de 2019, a través de material de archivo. Mostrando la independencia de las imágenes que a su vez dialogan entre ellas, cuestionando

4 Julian Tucumbi, "Instrumentos Andinos", entrevista rodada en 1990, video en YouTube, 4:38, acceso el 3 de octubre de 2014, https://www.youtube.com/watch?v=s-3nGtlq_9Es

5 Los ingrávidos, "Impressions for a Light and Sound Machine", cortometraje rodado en 2014, video en Vimeo, 06:43, acceso el 1 de marzo de 2016, □HYPERLINK."https://vimeo.com/user15819885"https://vimeo.com/user15819885.

6 Schmelzdahin, "Osnabrück Lagerhalle", cortometraje rodado en 1988, video en página web, 02:25, s.f., <http://www.schmelzdahin.de/tour/lagerhalle.htm>.



el significado propio de cada una. Intentando responder a las preguntas planteadas: si desestructuramos las imágenes de una secuencia fílmica, solo las podremos entender tanto que imágenes aisladas, las cuales el espectador tendrá que ordenar una

vez terminado el cortometraje si quisiera intentar averiguar orden cronológico.

Las imágenes intervenidas que vemos no solo corresponden a un contexto ajeno al del material original, sino que también nos muestran un hecho de la historia de las minorías en un contexto nacional. La ironía de intentar descolonizar las imágenes va más allá de la simple intervención, sino de todo el trayecto y proceso del material filmico.



Presente (2020)
Melanie Bravo Zambrano

Bibliografía

Brenez, Nicole y Chodorov Pip. “*Cartografia do found footage*”.
Revista Laika, N.o 5 (2014): 1-11.

Dolce, Ignazio. L’ultimo volo al’inferno, (Dania Film, 84’), película rodada en 1990, <https://www.filmaffinity.com/uy/film764830.html>.

Los ingrátidos, “Impressions for a Light and Sound Machine”, cortometraje rodado en 2014, video en Vimeo, 06:43, acceso el 1 de marzo de 2016, <https://vimeo.com/user15819885>

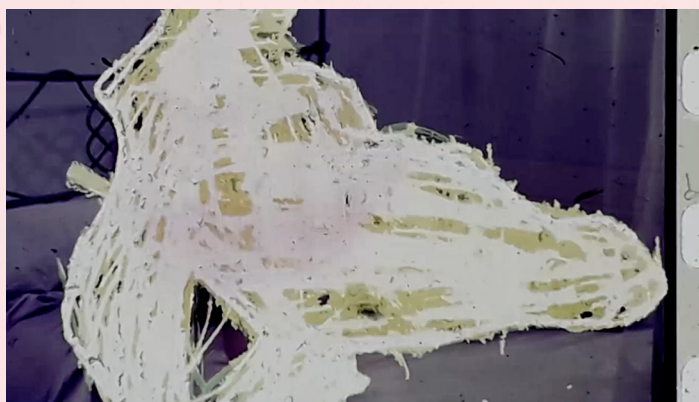
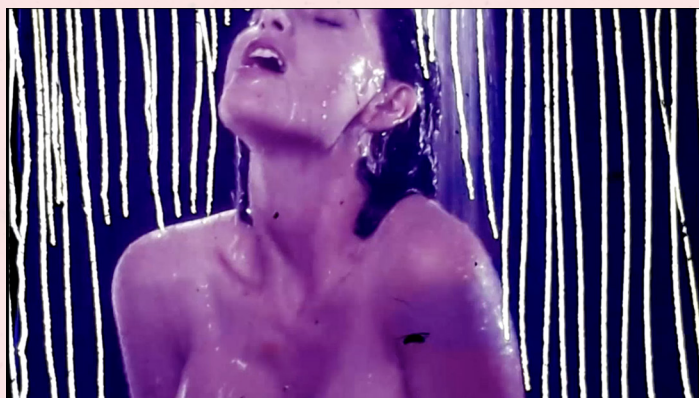
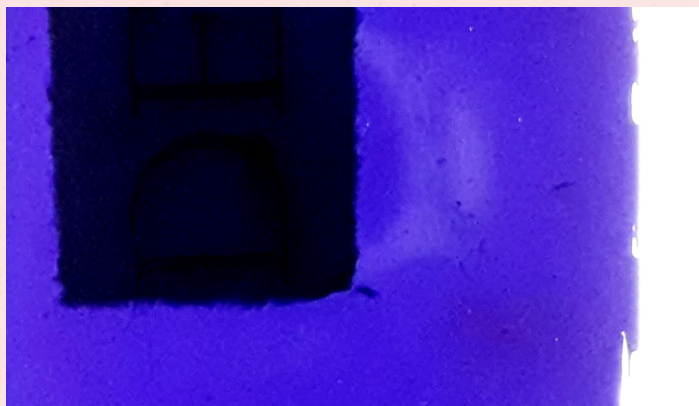
Schmelzdahin. “Osnabrück Lagerhalle”, cortometraje rodado en 1988, video en página web, 02:25, s.f., <http://www.schmelzdahin.de/tour/lagerhalle.htm>.

Tucumbi, Julian. “Instrumentos Andinos”, entrevista rodada en 1990, video en Youtube, 4:38, acceso el 3 de octubre de 2014, https://www.youtube.com/watch?v=s3nGtlq_9Es.

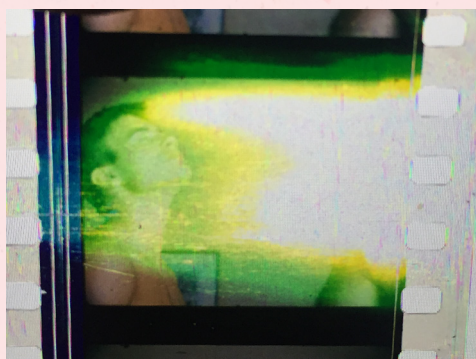
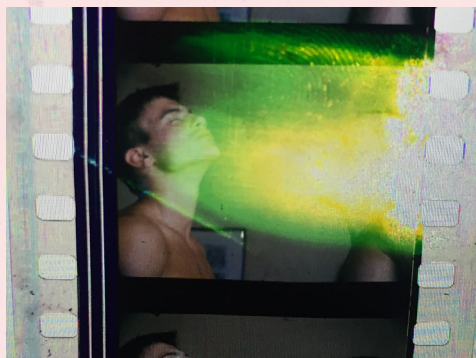
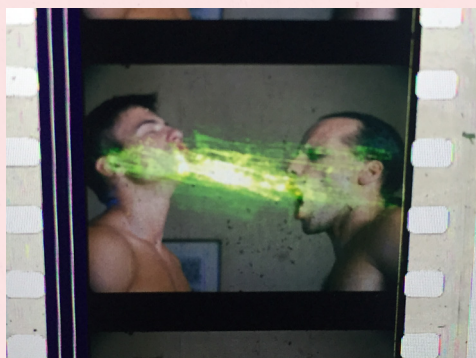


Subjectiles

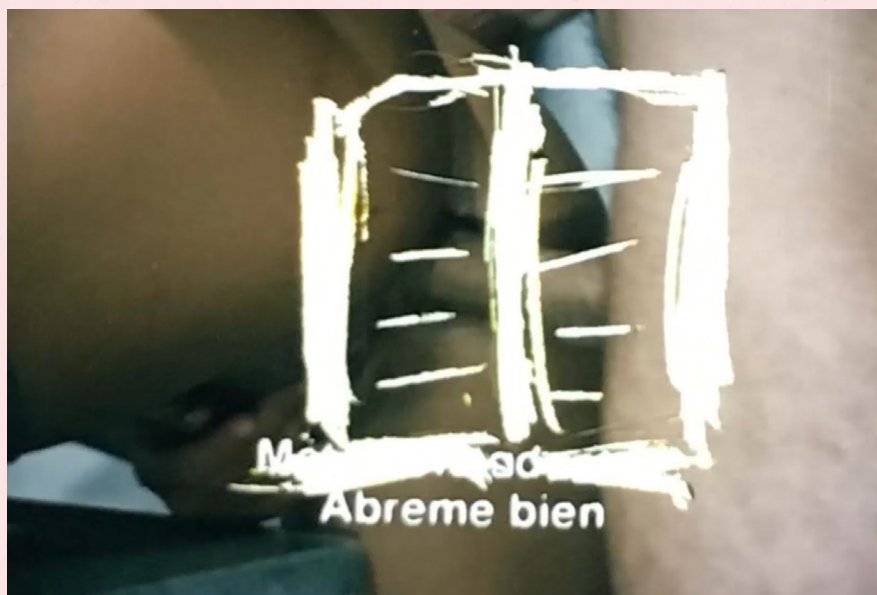
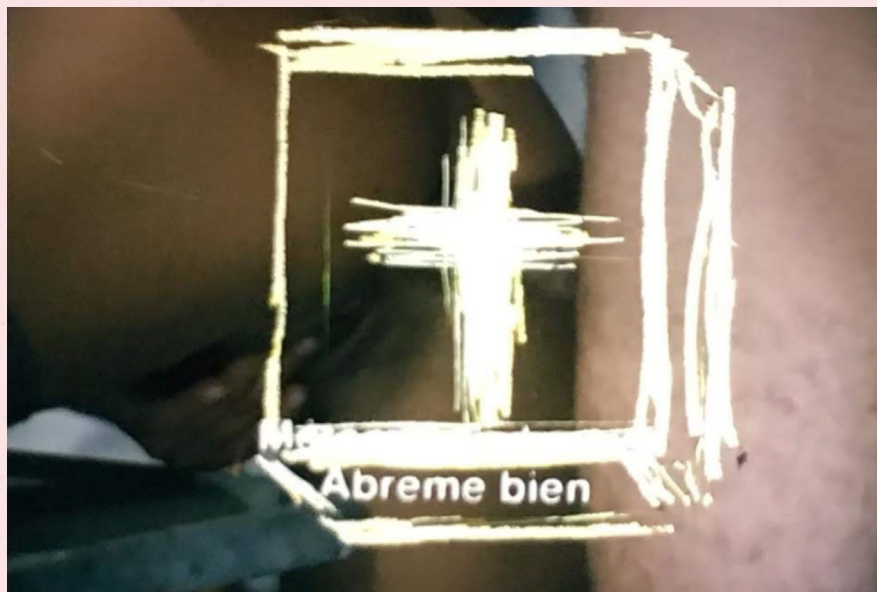
Guayaquil, 2019



Sin título (2019)
Katherine Noguera

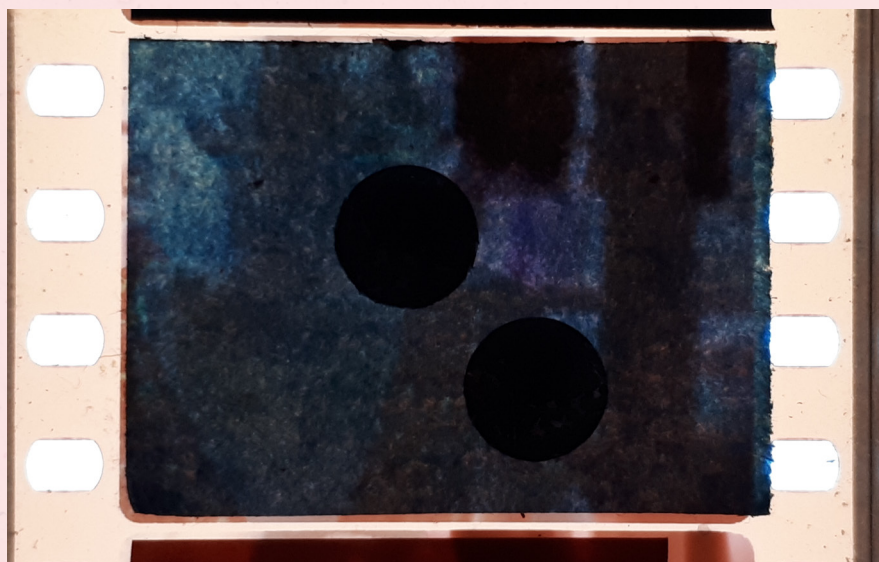


Proyección homosexual más allá del Porno Hétero (2019)
Pablo Cruz-Bozzano





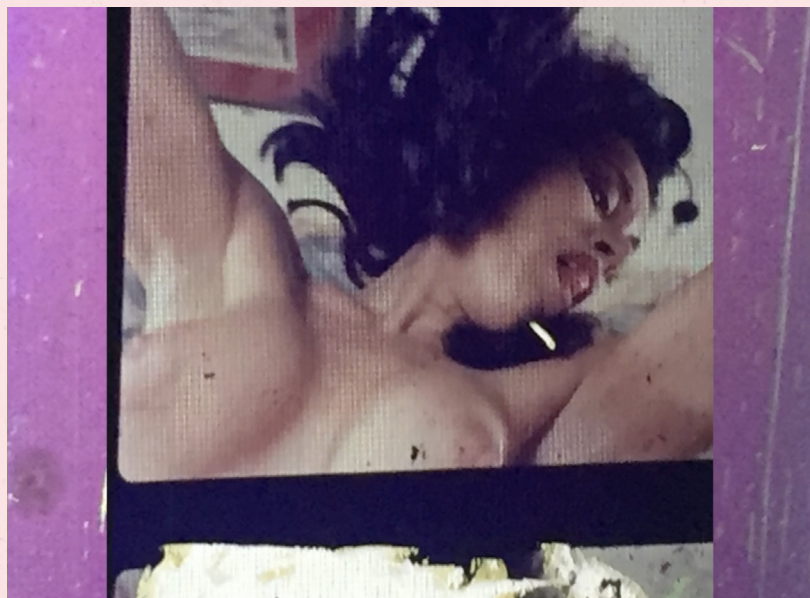
Gye trash (2019)
Fabio Lascano



Mujer o enigma ante la puerta abierta (2019)
María Belén Acebo



Sin título (2019)
Joaquín Palacio



Psiquis Silente (2019)
Josué Barahona

Epílogo

Este volumen articula una serie de trabajos que realizan sus aportes a las áreas del cine experimental y la etnografía, territorios de creación inagotables para poner en diálogo formas diversas y no convencionales de abordar el proceso cinematográfico.

En los últimos años, los nuevos paradigmas digitales han guiado a la sociedad hacia una homogenización cultural en donde los modos de actuar y pensar son direccionados por la corriente caudalosa de lo *trending*. Las grandes productoras de cine y publicidad legitiman estos paradigmas a partir de la elaboración de productos de entretenimiento donde lo que se vende son hábitos de consumo y *lifestyle*, y ellos a su vez son respaldados por un capital económico poderoso que los posiciona en el lugar más alto del escenario, a la vista de todos.

Por otro lado, el cine experimental es un arte de la disidencia, de la diversidad; se abre camino apostando por nuevos modelos de producción basados en la autogestión, lejos de la dependencia a grandes crews o a tecnologías estandarizadas.

El proceso y la experimentación son el alma de estos trabajos. Se valoriza la importancia de la subjetividad: el realizador se reconoce a sí mismo, y a los otros, como portadores de un peso simbólico que actualiza constantemente la manera en cómo se configura la cultura y la política. La memoria individual y colectiva, acarrea estéticas y sensibilidades múltiples que descentralizan y enriquecen el discurso social.

Finalmente, me parece importante mencionar que algunos de los trabajos aquí presentados, fueron realizados durante la crisis sanitaria del COVID-19, lo cual nos llevó a explorar con materiales heterogéneos, apelando a la recursividad y la imaginación, para convertir el espacio doméstico en un lugar para la creación y la sorpresa desde donde pensar la contingencia actual.

Ahora que hemos salido de nuestro confinamiento, a recuperar los lugares que dejamos, sabemos que la pandemia nos enfrenta a limitaciones tanto para reunirnos en equipos de trabajo numerosos con la tranquilidad habitual, como para superar todas las cosas que se dislocaron a nivel económico y cultural. Pero esto, al tiempo que nos limita, nos moviliza a explorar nuevas experiencias cinematográficas, lenguajes visuales y metodologías de trabajo. En el camino, la tarea del artista es encontrar su visión particular acerca de dónde yace la fuerza de su propio cine.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

- Portada** Fotograma de *Rosita* (2018), Ileana Matamoros.
- p.13** Fotograma de *Rosita* (2018), Ileana Matamoros.
- p.14** Fotograma de *Rosita* (2018), Ileana Matamoros.
- p.15** Fotograma de *Rosita* (2018), Ileana Matamoros.
- p.18** Fotografía de Making off, Dany Cevallos.
- p.19** Fotografía de Making off, Dany Cevallos.
- p.21** Fotograma de *Rosita* (2018), Ileana Matamoros.
- p.23** Fotograma de *Rosita* (2018), Ileana Matamoros.
Fotograma de *Rosita* (2018), Ileana Matamoros.
- p.28** Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*, Doménica Palma.
- p.29** Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*, Doménica Palma.
- p.30** Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*, Doménica Palma.

- p.34 Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*,
Doménica Palma.
- p.35 Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*,
Doménica Palma.
- p.36 Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*,
Doménica Palma.
- Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*,
Doménica Palma.
- p.39 Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*,
Doménica Palma.
- p.41 Fotograma de *Lo que veo (mientras me muevo, 2021)*,
Doménica Palma.
- p.46 Diapositiva de acceso público consultada del ejemplar
original que se custodia en los Fondos Bibliográficos y
Cartografico (Sección: Historia de Guayaquil) del
Archivo Histórico del Guayas - Guayaquil, Ecuador.-
Consultado y compartido por el usuario J. Javier Gar-
cía A.
- p.47 Fotograma de *Entre Mangles y Derivas* (2020),
Camille Enriquez.
- p.48 Fotograma de *Entre Mangles y Derivas* (2020),
Camille Enriquez.

- p.53 Fotograma de *Entre Mangles y Derivas* (2020),
Camille Enriquez.
- p.56 Fotograma de *Entre Mangles y Derivas* (2020),
Camille Enriquez.
- p.57 Fotograma de *Entre Mangles y Derivas* (2020),
Camille Enriquez.
- p.58 Fotograma de *Entre Mangles y Derivas* (2020),
Camille Enriquez.
- p.60 Figura de la tesis de Camille Enriquez.
- p.65 Fotograma de *Los Danzantes* (2021), Génesis Barahona. Archivo de la Cinemateca nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Camari (1983) por Gustavo Corral en el que se muestra el último ritual de la celebración del Carnaval de Guaranda.
- p.66 Fotograma de *Los Danzantes* (2021), Génesis Barahona. Archivo de la Cinemateca nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- p.67 Fotograma de *Los Danzantes* (2021), Génesis Barahona. Archivo de la Cinemateca nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- p.70 Fotograma de *Los Danzantes* (2021), Génesis Barahona. Archivo de la Cinemateca nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Las Fiestas del Centenario.

Fotograma de *Los Danzantes* (2021), Génesis Barahona. Archivo de la Cinemateca nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Las Fiestas del Centenario.

p.72 Fotograma de *Los Danzantes* (2021), Génesis Barahona. Archivo de la Cinemateca nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Fotograma de *Los Danzantes* (2021), Génesis Barahona. Archivo de la Cinemateca nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

p.75 Figura 1. Inicio, versión 1 de Génesis Barahona.

Figura 1. Inicio, versión 1 de Génesis Barahona.

p.81 Fotograma de *Guía de calentamientos y ejercicios de control para niñas* (2021), Mayro Romero. Material del archivo de la Cinemateca Nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fiestas del Centenario. Productora Ambos Mundos, 1922.

p.82 Fotograma de *Guía de calentamientos y ejercicios de control para niñas* (2021), Mayro Romero. Material del archivo de la Cinemateca Nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fiestas del Centenario. Productora Ambos Mundos, 1922.

p.83 Fotograma de *Guía de calentamientos y ejercicios de control para niñas* (2021), Mayro Romero.

- p.85 Fotograma de *Guía de calentamientos y ejercicios de control para niñas* (2021), Mayro Romero. Material del archivo de la Cinemateca Nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatorian. Fiestas del Centenario. Productora Ambos Mundos, 1922.
- p.86 Fotograma de *Guía de calentamientos y ejercicios de control para niñas* (2021), Mayro Romero.
- p.89 Figura 1. Ilustrada por Mayro Romero.
- p.90 Fotograma de *Guía de calentamientos y ejercicios de control para niñas* (2021), Mayro Romero.
- p.94 Figura 1. Ilustrada por Mayro Romero.
- p.97 Fotograma de *Lugares* (2021), Alejandra Carvajal R.
- p.98 Fotograma de *Lugares* (2021), Alejandra Carvajal R.
- p.99 Fotograma de *Lugares* (2021), Alejandra Carvajal R.
- p.102 Fotograma de *Lugares* (2021), Alejandra Carvajal R.
- p.105 Fotograma de *Lugares* (2021), Alejandra Carvajal R.
- p.106 Fotograma de *Lugares* (2021), Alejandra Carvajal R.
- p.115 Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo. Material de *L'ultimo volo al'inferno* (1990) de Ignazio Dolce.

- p.116 Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo.
- p.117 Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo.
- p.120 Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo. Material de *L'ultimo volo al'inferno* (1990) de Ignazio Dolce.
- p.122 Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo. Material de *L'ultimo volo al'inferno* (1990) de Ignazio Dolce.
- p.123 Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo. Material de *L'ultimo volo al'inferno* (1990) de Ignazio Dolce.
- p.125 Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo. Material de *L'ultimo volo al'inferno* (1990) de Ignazio Dolce.
- Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo. Material de *L'ultimo volo al'inferno* (1990) de Ignazio Dolce.
- p.129 Fotograma de *Mujer o enigma ante la puerta abierta* (2019), María Belén Acebo.
- p.131 Fotograma de *Sin título* (2019), Katherine Noguera.
- Fotograma de *Sin título* (2019), Katherine Noguera.
- Fotograma de *Sin título* (2019), Katherine Noguera.
- p.132 Fotograma de *Proyección homosexual más allá del Porno Hétero* (2019), Pablo Cruz-Bozzano.

Fotograma de *Proyección homosexual más allá del Porno Hétero* (2019), Pablo Cruz-Bozzano.

Fotograma de *Proyección homosexual más allá del Porno Hétero* (2019), Pablo Cruz-Bozzano.

p.133 Fotograma de *Revelaciones* (2019), Karen Núñez.

Fotograma de *Revelaciones* (2019), Karen Núñez.

p.134 Fotograma de *Gye trash* (2019), Fabio Lascano.

Fotograma de *Gye trash* (2019), Fabio Lascano.

Fotograma de *Gye trash* (2019), Fabio Lascano.

p.135 Fotograma de *Mujer o enigma ante la puerta abierta* (2019), María Belén Acebo.

Fotograma de *Mujer o enigma ante la puerta abierta* (2019), María Belén Acebo.

p.136 Fotograma de *Sin título* (2019), Joaquín Palacio.

Fotograma de *Sin título* (2019), Joaquín Palacio.

p.137 Fotograma de *Psiquis Silente* (2019), Josué Barahona.

Fotograma de *Psiquis Silente* (2019), Josué Barahona.

Contraportada Fotograma de *Presente* (2020), Melanie Bravo.

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Editado y publicado por
Preliminar.
Guayaquil-Ecuador



ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo