

# 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](mailto: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







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](mailto: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)<sup>1</sup> 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 intensión 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 tergi-versación 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»<sup>2</sup>. 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 Détournement* (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)<sup>3</sup>, 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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-makerscoop.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](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](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>.