



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

El idioma del sur, situando al cine latinoamericano

**Trabajo de titulación
previo a la obtención del
título de Licenciado en
Cine y Audiovisuales**

Autor:

Francisco Xavier Álvarez Ríos
C.I. 0105202428
francisco4alvarezr@gmail.com

Director:

Mgs. Laura Rodríguez Moscatel
C.I. 0150626406

Cuenca - Ecuador

20-abril-2021



RESUMEN

El presente trabajo despliega un estudio teórico sobre el proceso de desarrollo de los cines latinoamericanos, iniciando con las agrupaciones del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta, hasta llegar a plantear un estudio del Novísimo Cine Latinoamericano, basado en la tesis de Galo Alfredo Torres: *Héroes Menores. Neorrealismo Cotidiano y Cine Latinoamericano Contemporáneo de Entresiglos*, con el objetivo de que sea una guía para entender la corriente fílmica neorrealista cotidiana y poder llegar a una apropiación coherente de su lenguaje y narrativa para ponerla en práctica en el desarrollo del metraje “*Tienda*” realizado por estudiantes de la Carrera de Cine de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca.

Dentro de todo este contexto, realizaremos un estudio del Neorrealismo Italiano, corriente que se convirtió en influencia directa para los cines latinoamericanos desde los años sesenta hasta la actualidad, encontrando zonas de resonancia y ciertas coincidencias en diversas películas pertenecientes a estas cinematografías, para finalmente realizar un análisis autorreflexivo del metraje “*Tienda*” donde abordaremos su proceso de apropiación narrativa y estética, esperando que el metraje se integre al neorrealismo cotidiano.

PALABRAS CLAVE

Latinoamérica. Neorrealismo italiano. Cotidiano. Cine. Político. Identidad.



ABSTRACT

This work presents a theoretical study about the development process of Latin American cinema starting with the groups of the New Latin American Cinema of the sixties and seventies up to undertake a study of the Newest Latin American Cinema, based on Galo Alfredo Torres' thesis: "Héroes Menores. Neorrealismo Cotidiano y Cine Latinoamericano Contemporáneo de Entresiglos," with the goal that it becomes a guide to understand the daily neorealist filmic current and to reach a coherent appropriation of language and narrative to implement it in the development of the footage "Tienda" produced by students of the School of Cinema of the Faculty of Philosophy at the University of Cuenca.

Within all this context, we will carry out a study of the Italian Neorealism, current that became a direct influence for Latin American cinemas from the sixties to the present, finding areas of resonance and certain coincidences in several films belonging to these cinematography.

Finally, we will do a self-reflexive analysis about the film "Tienda" where we will address its process of narrative and aesthetic appropriation expecting that this footage gets integrated into the daily neorealism.

KEY WORDS

Latin America. Neorealism italian. Daily. Cinema. Political, Identity.



Índice

EL IDIOMA DEL SUR, SITUANDO AL CINE LATINOAMERICANO

CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	2
CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR.....	3
AGRADECIMIENTO.....	4
RESÚMEN.....	5
ABSTRACT.....	6
ANTECEDENTES.....	9
JUSTIFICACIÓN.....	10
DELIMITACIÓN DEL OBJETIVO.....	12
OBJETIVOS.....	14
METODOLOGÍA.....	15
INTRODUCCION.....	17
CAPÍTULO I	
SITUANDO AL CINE LATINOAMERICANO.....	25
INTEGRACIÓN CINEATOGRÁFICA EN LATINOAMERICA.....	30
ENTRE EL MITO POLÍTICO Y LA MODERNIDAD FÍLMICA.....	49
LA IDENTIDAD EN EL CINE DE SANJINÉS.....	56
CAPITULO II	
DEL NEORREALISMO ITALIANO A LOS CINES LATINOAMERICANOS....	62
EL NEORREALISMO Y LOS ESPACIOS: El individuo y la sociedad.....	63
VARIOS APORTES DEL NEORREALISMO.....	66
PRIMEROS ROCES DEL CINE LATINO CON EL NEORREALISMO.....	71



NEORREALISMO ITALIANO Y SU INFLUENCIA EN LOS NUEVOS CINES LATINOAMERICANOS DE LOS SESENTAS Y SETENTAS.	73
UNA CIERTA INFLUENCIA EN EL REALISMO SUCIO.....	80
EL NOVÍSIMO CINE LATINOAMERICANO.....	82
HACIA LAS MIRADAS PURAS, HIBRIDACIÓN FICCIÓN – DOCUMENTAL, LISANDRO ALONSO Y “ <i>LA LIBERTAD</i> ”	89
CAPITULO III	
HACÍA UN ENSAYO DEL NOVÍSIMO EN ECUADOR.....	94
DESARROLLO DEL PROYECTO FÍLMICO “TIENDA”.....	97
EL ESTILO DEL DIRECTOR.....	106
LA IMPORTANCIA DE SANJINÉS EN LA PUESTA EN PRÁCTICA.....	121
INTENTOS FALLIDOS DE INICIAR UNA INTEGRACIÓN FÍLMICA.....	127
CONCLUSIONES.....	129
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134
REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS.....	136
ANEXOS.....	137



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Francisco Xavier Álvarez Ríos en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “El idioma del sur, situando al cine latinoamericano”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de abril de 2021



Francisco Xavier Álvarez Ríos

C.I: 0105202428



Cláusula de Propiedad Intelectual

Francisco Xavier Álvarez Ríos, autor del trabajo de titulación “El idioma del sur, situando al cine latinoamericano”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 20 de abril de 2021

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "F. X. Álvarez Ríos", written over a horizontal line.

Francisco Xavier Álvarez Ríos

C.I: 0105202428



UNIVERSIDAD DE CUENCA

AGRADECIMIENTO

A mis padres, que han sido un apoyo constante dentro del sinuoso camino del cine y por ser quienes me formaron con sensibilidad hacía la realidad.

A Galo Torres, quien me transmitió sentimientos de respeto y amor al cine, formó en mí nuevas miradas, que me han reconciliado con el misterio cinematográfico.

A mis profesores y tutores, que a lo largo de la carrera han compartido sus conocimientos y han sido guías intelectuales.

A los amigos que los cuento en una mano, por ser compañeros de experiencias.



ANTECEDENTES

“Tienda” es un proyecto de cortometraje concebido originalmente por Francisco Álvarez Ríos. La idea se originó en base a la investigación sobre el neorrealismo cotidiano; corriente fílmica latinoamericana que se viene desarrollando desde los años noventa y que en la actualidad mantiene un auge que ha generado varias investigaciones. Este estudio se desarrolla a partir de la tesis propuesta por Galo Alfredo Torres en su libro *“Héroes menores. Novísimo Cine Latinoamericano de Entresiglos”*, donde explora las diversas características que consolidan este momento cinematográfico. Esta investigación es puesta en práctica en el desarrollo del medimetraje “Tienda” que busca integrarse a esta corriente fílmica latinoamericana.



JUSTIFICACIÓN

La experimentación comienza trasladando la historia al sector rural de la sierra andina del sur del Ecuador como universo fílmico; la problemática y los conflictos que suceden en el campo son distintos a los experimentados en la ciudad, que hoy es el símbolo de modernidad por excelencia. Los pueblos rurales ecuatorianos atraviesan un periodo de post-migración, y hacen que estos lugares empiece a cambiar sus costumbres y tradiciones dejando una inestabilidad generacional. De esta manera, los pobladores más antiguos continúan manteniendo cierto costumbrismo, pero no se identifican fácilmente con la velocidad de la modernidad que se ha introducido al campo esta década; mientras que los jóvenes habitantes ya no se encuentran adaptados a este medio geográfico, con gran velocidad sus antiguos hábitos se van rompiendo; en parte, sus relaciones generacionales que les lleva a buscar formas de vida más cercanas a las citadinas.

“Tienda” es una historia sobre una separación, es una historia de no pertenecer. Busca retratar las relaciones humanas y los momentos de distanciamiento que genera la cotidianidad; una relación padre – hijo, que tienen uno de los pocos momentos para compartir en su coexistir, pero esto es truncado por la necesidad de conseguir un cilindro en medio de una escasez de gas, lo que llevará a Olmedo a emprender un pequeño viaje. En el transitar de cada personaje, cada uno decide tomar su propio camino y decisiones, banalizando la relación humana, la aferración familiar, rompiendo el concepto de compromiso de afección moralista; cada uno es dueño de su vida. El proyecto investiga la capacidad que



tienen las personas para decidir sobre sí mismo y sus actos; sobre sus destinos.

El cine sucedido en la ciudad generó una gran cantidad de recursos de lenguaje muy expresivos, esperamos que la experimentación del lenguaje en el sector rural genere varias posibilidades expresivas, estéticas y una exploración al cine que desea plasmar, una identidad cultural actual a través del punto de vista externo del narrador. El realizador canalizará su perspectiva percibida frente al campo, un espacio que no es suyo ni conoce, imponiendo puntos de vista exteriores, un objetivo: metaforizar mediante la aventura de salir de uno mismo los problemas que surgen en toda la humanidad: la búsqueda del futuro y la independencia, pero concretándolos en la levedad de los sectores rurales y sus personas.

Finalmente, Esta investigación se propone utilizar el cine como registro de nuestra realidad cercana, propone documentar conflictos que sociológicamente Ecuador ha atravesado; siendo su serranía el lugar donde una historia se desarrolla, con conflictos reales de su tiempo, donde el realizador considera de suma importancia situar su obra cinematográfica dentro del campo del cine latino, de investigar al héroe menor, sus conflictos y tiempos y, otras características que hacen del cine desarrollado en Latinoamérica se presente como corriente.

DELIMITACIÓN DEL OBJETIVO

Indagar en el proceso de creación de una obra fílmica desarrollada en



Latinoamérica, donde sus características narrativas y estéticas puedan responder a que la obra forme parte del cine Latinoamérica, fuera de que, solo sea su lugar de creación.

Actualmente existen varias características que pueden identificar a una película, más allá de ser filmada en América latina y tratar su costumbrismo cotidiano, para que tenga un lugar propio dentro de la marea moderna que define el cine latinoamericano actual.

Esta investigación propone una búsqueda en el paisaje de montañas, su gente, su tiempo y sus costumbres actuales, como pilares para la creación de un lenguaje cinematográfico que pueda manifestar esta identidad y costumbre ideológica (desde punto de vista externo; desde el narrador, el realizador), que ha sido invadida por la modernidad y vive un periodo post-migración.

La mayor parte del cine generado en nuestro país responde a una gran cantidad de influencias externas, sobre todo, tendencias de cines americanos industriales que producen una alienación de las historias que no logran verse completamente propias del lugar donde se generan. El cine creado en nuestro país no responde a historias de nuestra región y, si lo hacen, no utiliza lenguajes que respondan a ésta, confundiendo historias de un lugar, plasmada con lenguajes elitistas y de industria que comunican sus perspectivas y que han acostumbrado al espectador a un solo producto. Con esto no quiero decir que los realizadores no sean libres de hacer lo que ellos quieran con sus films, lo que propongo en mi



UNIVERSIDAD DE CUENCA

investigación es rescatar las características del film, su desarrollo e historia, para que puedan situarse dentro de ese valle inmenso llamado cine latinoamericano y su corriente actual, fuera de ser producido en este espacio, sino que responda a problemáticas narrativas, estéticas y de lenguaje coherentes con sus realidades cercanas, su identidad y diversidad como habitantes de un tiempo y espacio específicos.

OBJETIVOS



Objetivo general. Indagar en el proceso de creación cinematográfica, buscando se genere un lenguaje cinematográfico que responda a la percepción de la cultura rural ecuatoriana y, a su vez, que sus recursos narrativos y estéticos usados se integren a la obra dentro de géneros propiamente latinoamericanos, más allá de ser su lugar de creación.

Objetivos específicos.

- Indagar sobre la historia de películas y corrientes que han solidificado el concepto de cine latinoamericano: Integraciones fílmicas.
- Investigar a nivel teórico sobre la creación de estéticas y lenguajes cinematográficos de la actualidad fílmica, concretizando en los análisis de las películas del Neorrealismo Cotidiano.
- Desarrollar un estudio analizando los resultados obtenidos de los objetivos teorizados y, los resultados finales del film “Tienda”

METODOLOGÍA



Se utilizarán distintos procedimientos y herramientas de investigación para conducir este estudio. La metodología que se aplicará para orientar y desarrollar el estudio será cualitativo, ya que su enfoque se orienta al proceso y su finalidad es la exploración. Los métodos a utilizar son la visualización, el análisis crítico y el estudio de textos.

El tema principal del primer capítulo es realizar un estudio introductorio sobre las corrientes del cine latinoamericano desde los años 60; sus momentos históricos, conflictos e identidades, un estudio de las colectivizaciones que dieron identidad cultural y política al cine latinoamericano y, los referentes que dieron paso a la modernidad del cine latino. La investigación se realizará de manera cualitativa. La búsqueda de información estará ligada a la consulta y estudio de material bibliográfico primariamente de los autores cuyas teorías son de gran importancia, sobre todo: Glauber Rocha, Jorge Sanjinés y Julio García que han sido los principales voceros de varias integraciones fílmicas. También realizaremos estudios videográficos de varias películas claves en estos distintos momentos del cine latino como: *“Tierra en Trance”*, *“Dios y el Diablo en la Tierra del Sol”* de Glauber Rocha, *“La Nación Clandestina”*, *“La Sangre del Cóndor”* de Jorge Sanjinés, *“Zona Sur”* de Juan Carlos Valdivia, *“Memorias del Subdesarrollo”* de Tomás Gutiérrez Alea.

En el segundo capítulo se realizará un estudio sobre las características que consolidan el cine de Neorrealismo Cotidiano, ligado a un análisis de sus películas más representativas. Al igual que el capítulo anterior, la investigación bibliográfica



mantiene la solidificación del estudio, pero aquí, es importante un análisis videográfico profundo e intenso para lograr rescatar con objetividad y coherencia las características estéticas y narrativas de estos films. Películas como *“La Libertad”* y *“Los Muertos”* de Lisandro Alonso, *“Whisky”* de Pablo Stoll, *“Lake Tahoe”* de Fernando Embrick, *“Hamaca Paraguaya”* de Paz Encina, *“Historias Mínimas”* de Carlos Sorín, etc. Ya que funcionan como referentes principales del Neorrealismo Cotidiano, y nos ayudan a encaminar sus características narrativas, estéticas y de lenguaje hasta la actualidad.

La tercera sección está destinada a un análisis completo del cortometraje *“Tienda”*, con el objeto situarlo dentro del cine latinoamericano; observar las características de referentes e influencias, así como también sus elementos narrativos, estéticos y de lenguaje. Todo esto para ubicar la identidad de *“Tienda”*, y analizar su objetivo principal: ser una obra que responda a las necesidades del cine latinoamericano. Para esto agregaré anexos que ayuden a entender las decisiones del realizador y posteriormente agregaré un análisis teórico que contará con varias opiniones externas.

INTRODUCCIÓN



Mirando hacía el pasado se observa el sustancial pero ya distante Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta – setenta, el cual históricamente puede ser considerado como el momento fílmico latinoamericano más importante, dejando un legado en la cinematografía latinoamericana hasta la actualidad; esto se da no sólo por su resonancia estética, sino por nacer gracias a las necesidades que vieron los cineastas de crear cinematografías nacionales que representen la identidad de su pueblo, sus necesidades y realidades socio – políticas. Cineastas como Fernando Solanas y Octavio Getino con su film *“La Hora de los Hornos”*, Nelson Pereira Dos Santos con *“Río 40 Grados”*, Tomas Gutiérrez Alea con *“Memorias del Subdesarrollo”* entre varios; fueron los representantes de éste colectivo de movimientos fílmicos que propusieron una toma de conciencia y denuncia social; el cine de las utopías y del *phatos* nacional. Filmes sobre dramas colectivos, políticamente comprometidos y que marcaron este momento fílmico que ha dejado grandes ecos en los cines contemporáneos latinoamericanos.

También se ha dejado en el camino al Realismo Mágico, con películas nacientes de procesos literarios como la de Gabriel García Márquez, *“El Coronel no Tiene Quien le Escriba”* dirigida por Arturo Ripstein, y otras películas como la ecuatoriana *“La Tigra”* dirigida por Camilo Luzuriaga o la mítica película cubana *“Cómo Agua para chocolate”* dirigida por Alfonso Arau, pero cabe recalcar que todas estas, también fueron llamadas “cine de calidad”, gracias a su influencia industrial. El realismo mágico se caracterizó por narrar historias en contextos concebidos como reales, pero en los que tienen lugar acontecimientos de índole fantástica que son percibidos por el espectador como una realidad común.



Otra corriente fílmica latinoamericana que observamos desde la distancia es el Realismo Sucio o cine miserabilista de los años noventa, donde el registro de la decadencia social de Latinoamérica fue alagada en festivales europeos desde la opulencia burguesa; films como *“Rodrigo de No Futuro”* y la *“Vendedora de Rosas”* de Víctor Gaviria, *“Ratas, Ratones y Rateros”* de Sebastián Cordero, o la importante *“Pizza, Birra y Faso”* de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, películas que se circunscriben en el realismo sucio.

Desde finales de los años noventas hasta hoy, miramos un presente cinematográfico de resonancia del nuevo cine latinoamericano de los sesenta – setenta, los que se mantienen inmersos en una nueva corriente, donde sus intereses responden a nuevos cuestionamientos que confrontan política y estéticamente las imposiciones del cine monopólico de la globalización y la sociedad del espectáculo, los que ocupan casi un 90% del tiempo en las salas de todo el mundo, solidificando un modelo concreto de hacer cine; pero esta nueva corriente latinoamericana decide confrontar, distanciándose del modelo de toma de conciencias o dramas colectivos, y prefiere abordar las distintas problemáticas desde los mundos privados de los personajes mínimos, desde el individuo dentro de la sociedad y su cotidianidad.

A esta tendencia Latinoamericana transgresora y vigente, la llamaremos Novísimo cine de Entresiglos, dentro de la cual encontramos la definición de neorrealismo cotidiano. Esta definición, sobre este conjunto cinematográfico



pertenece a la tesis propuesta por Galo Alfredo Torres en su libro *“Héroes Menores. Neorrealismo Cotidiano y Cine Latinoamericano Contemporáneo de Entresiglos”*. Esta corriente filmica mantiene varias características que unifican sus producciones, fortaleciendo este nuevo proceso fílmico que defiende varias particularidades, entre las principales: desdramatización de los acontecimientos, presencia de personajes cotidianos sin atributos espectaculares, fragmentación del relato, descentralización del conflicto, reivindicación de procesos documentales y neorrealistas en cuanto a locaciones reales, frecuentación al tiempo muerto, dilatado y al plano sostenido y secuencia.

Latinoamérica, desde los nuevos cines latinoamericanos de los sesenta y setenta, hasta los novísimos cines latinoamericanos mantiene una herencia estética e ideológica del neorrealismo italiano, un movimiento cultural que encontró su propia voz al inmiscuirse en un momento histórico – social por la que el pueblo italiano atravesaba la post guerra. El cineasta boliviano Jorge Sanjinés comenta sobre su influencia en el cine latinoamericano:

“Esa herencia, a nuestro entender prendió con fuerza en los cineastas latinoamericanos no solamente por su magnitud intrínseca, por su propia fuerza y magia, sino también porque algunas coincidencias históricas y sociales habían creado el caldo de cultivo adecuado. Ambas cinematografías nacieron como producto de una grave crisis social-histórica.” (Sanjinés – 2002, 2).

A este momento fílmico es a lo que podemos referirnos como la actualidad cinematográfica latinoamericana, donde las características mencionadas anteriormente, sitúan films como materia prima generadora y directa de esta



corriente y dentro de ella el neorrealismo cotidiano. Rufellini comenta que la distancia entre el cine de los sesentas – setentas con respecto al nuevo cine de los noventas es “*el redescubrimiento del personaje individual y la dimensión individual de la experiencia*” (2001:36).

Galo Torres se ha referido al film “*Mundo Grúa*” de Pablo Trapero como el inicio del neorrealismo cotidiano y que, “*La Ciénaga*” de Lucrecia Martel será el punto cumbre de esta corriente fílmica, intermedariamente tenemos películas como “*La Libertad*” y “*Los Muertos*” de Lisandro Alonso, “*Temporada de Patos*” y “*Lake Tahoe*” de Fernando Embrick. Entre todos estos films encontramos “zonas de resonancia” que podríamos agruparlos, por características estéticas y manifestaciones socio-políticas. Galo Torres, nos dice que las zonas cercanas estéticamente entre los films tienen las siguientes recurrencias:

“narración plana, la baja tasa emocional y situacional, la lentitud y la contemplación (...), -así como también el uso de- tiempos y espacios reales, y consecuentemente altos índices de materialidad de la imagen que resultan del recurso a exteriores y escenarios naturales, actores no profesionales, improvisación y hallazgos de rodaje.” (Torres – 2012).

Estéticamente se puede decir que fueron varios factores los que causaron diversas decisiones que tiene que ver con el posicionamiento ideológico de los cineastas que, mediante el cine realizaron críticas a su sistema cultural y económico.



“Evidentemente hay un contexto que condiciona a estas películas. Todo parece indicar que los nuevos realizadores expresan en estos filmes un nivel de descrédito y desprestigio frente al ambiente cultural y económico-político en que viven. La agudización de las crisis, cuyo punto culminante fueron las ferias bancarias de comienzos de siglo, pero que no venían sino a coronar el salvaje proceso de empobrecimiento y saqueo del neoliberalismo que acampó en Latinoamérica durante los 90s.” (Torres – 2012).

La filmografía ecuatoriana en su mayoría carece de una aproximación fiel a sus problemáticas socio-culturales, se ha visto distante a reflexionar sobre las cinematografías que nos han construido hasta llegar a la actualidad, tomando en cuenta que el desarrollo de estas se ha inmiscuido en procesos políticos y contestatarios que han generado la creación un lenguaje propio, un idioma reconocible que podemos comprender y que puede reflejar las distintas experiencias del latinoamericano, un lenguaje que también podemos usar para comunicarnos y decir quienes somos y como nos desenvolvemos con mucha más fidelidad que con lo que podríamos hacerlo con lenguajes extranjeros, colonizadores. Por esta razón sentimos que la importancia de desarrollar este estudio, acompañado de un trabajo fílmico es crucial para iniciar un nuevo proceso (personal), sobre todo hoy, en que el Ecuador esta rabioso y necesitado de conseguir una industria cinematográfica, pero sin haberse siquiera aproximado a tener una cinematografía a la que podamos llamarla “nacional”.



En la actualidad, existe cierta empatía entre varios espacios geográficos e intelectuales para buscar y explorar ciertas experiencias y existencias que sostienen el neorrealismo cotidiano, que al volverse una corriente nos habla de que hay varias cabezas mirando el mismo horizonte, esto puede generar respuestas y pequeñas huellas de lo que será el devenir del cine Latinoamericano.

Por estos motivos, esta investigación tratará el estudio de aquellas influencias y motivaciones de los cineastas que participan dentro de este presente fílmico, analizando las actualidades dentro de su cine que han logrado una solidificación de la corriente mediante resonancias y complementaciones estéticas. Nuestro objetivo general será Indagar en el proceso de creación cinematográfica donde se generara un lenguaje cinematográfico que responda a la percepción de la cultura rural ecuatoriana y, a su vez, que sus recursos narrativos y estéticos usados integren a la obra dentro de géneros propiamente latinoamericanos, más allá de ser su lugar de creación.

Esto se logrará mediante una metodología que englobe un análisis teórico, complementándose con la realización del mediometraje “*Tienda*”, para así comprender un proceso de apropiación del lenguaje, narración, producción y decisiones creativas al momento de desarrollar una obra fílmica para que pueda integrarse dentro de las características que han conformado el creciente campo del neorrealismo cotidiano. Para toda esta investigación teórica, la metodología que se aplicarán para orientar y desarrollar el estudio será cualitativo, ya que su enfoque se orienta al proceso y su finalidad es la exploración. Los métodos a utilizar son la



visualización, el análisis crítico y el estudio de textos que abarcan el amplio abanico de investigación en torno al tema a tratar.

El proyecto de ficción *“Tienda”* pretende ser un ejercicio fílmico neorrealistas en Ecuador, es una idea concebida por Francisco Álvarez Ríos, guionista y realizador, que busca plasmar una historia inspirada en la asimilación de una realidad, en un momento actual de la población rural andina del Ecuador. Se pretende experimentar con la problemática rural, tan distante a la problemática citadina a la que el cine ecuatoriano está acostumbrado. Nos trasladamos a la sierra andina ecuatoriana dentro de un espacio y un tiempo específicos para plasmar los conflictos, vivencias y personajes de una cultura determinada, así como también entender las decisiones estéticas y de lenguaje abordadas en el film que se justifiquen por si solas y, se pueda entender su proceso de introducción en el neorrealismo cotidiano.

Para la filmación del cortometraje y debido a su temática, nos trasladamos al campo, a los sectores rurales de la sierra andina ecuatoriana que actualmente atraviesan un fenómeno post-migración que ha modificado su cultura tradicional, dejando un desequilibrio visible en arquitectura, vestimenta y relaciones entre viejos y nuevos pobladores, donde pudimos encontrar los aspectos de la cultura tradicional que se desmorona. En el film *“Tienda”*, el país y por ende el pueblo están atravesando una crisis económica, y entre los varios problemas creados por esta situación se da una escasez de gas doméstico, por lo que el protagonista, Olmedo, sale en busca de un cilindro hasta llegar a la ciudad dejando a su padre Jacinto en



el campo; él realizará solo todas las actividades cotidianas pendientes del día mientras espera la llegada de Olmedo, que en su visita a la ciudad se cuestionará varios aspectos de su vida.

La cinematografía del Ecuador todavía no tiene una voz propia sólida, y en su búsqueda ha olvidado la importancia del silencio de nuestras raíces, es decir, mirando hacía el complicado deseo de iniciar una industria, en un país que todavía no ha instaurado un cine nacional, algo que se fundé en nosotros y que hable de nosotros con nuestra mirada. La mayoría de películas todavía mantienen influencias extranjeras y colonizadoras, que no aportan a comprometernos y entendernos.

Esta claro que atravesamos un proceso donde el documental esta siendo de suma importancia para nuestra memoria social y auto representación, pero la ficción no cursa el mismo camino, y, me hace pensar en los valores del documental que podemos tomar para la ficción. Varias preguntas y cuestionamientos se generan en esta parte introductoria, las cuales se buscan resolver en el desarrollo de esta investigación, que espera ser, más que un texto objetivo de estudio, una voz que sugiera reflexión y abra más debates que sirvan para la construcción de una verdadera cinematografía nacional.

CAPÍTULO I

SITUANDO AL CINE LATINOAMERICANO



“La espacialidad es un proceso, no un congelamiento”

Gilles Deleuze

“Un cineasta moderno, en el mismo momento en que se descubra sus grandes posibilidades como artista, también se descubre como militante, a todos los niveles de la vida. Se puede decir: no le basta liberar su arte; también tiene necesidad de liberar su vida. La impaciencia revolucionaria, en él, será total o no será siquiera cinematográfica”

Julio García E.

Existen dos vías para abordar el cine latinoamericano; la primera, es aquella que incluye a la mayoría de géneros o films que han sido llamados de “calidad”, nacientes de la industrialización cinematográfica; unos con grandes y diversas virtudes y los otros, hijos de una decadente herencia norteamericana y su estrategia de control y espectáculo. La segunda vía posible es la de aquel cine que nace por necesidades cinematográficas del autor dentro de la sociedad, es decir, por examinar, cuestionar, confrontar y proponer puntos de vista sobre la situación de su país y sus actualidades socio – históricas. Los cines latinoamericanos que se inician en la época de los años sesenta nacen con necesidades artísticas, sociales y contestatarias, que por decisión propia se han desenvuelto lejos de la industrialización, un cine que nace de la militancia cultural y política, lejos del espectáculo y el estetismo.

En esta investigación se estudia y analiza esta segunda vía, capaz de crear



un cine que deje un testimonio de las sociedades y lo que han atravesado en distintas etapas temporales, un cine que muestra hacia donde se volcaron las miradas políticas, un cine que cree reflexión sobre las sociedades, sus épocas y sus problemáticas.

Las salas de cine en Latinoamérica antes del nacimiento de los nuevos cines latinoamericanos estaban abarrotadas de una desorganizada avalancha de films hollywoodenses. El tiempo para aquellos cineastas con visiones distintas era desolador debido a varias dictaduras, falta de fomento para los cineastas, represiones al pensamiento. Fue esto lo que desgastó a los cineastas en el camino, siendo a la vez lo que dio fuerza al surgimiento de *“nuevos ánimos de devolverle al cine su sentido constituyente y las posibilidades de volver a ser espejo de las sociedades y lugar de reflexión de ellas sobre sí mismas”* (Sanjinés, 2002, 1).

Podemos afirmar que Latinoamérica vivió un proceso de desarrollo cinematográfico similar al que vivió Italia en la post guerra, donde varios cineastas como Visconti, De Sica, Rosellini, y otros, crearon una integración solidificada por ideología hacia el cine, así cómo también, decidieron comprometerse profundamente con lo colectivo y lo social, debido a las razones por las que atravesaba Europa. Desde ahí se desarrolló un lenguaje cinematográfico propio, transgrediendo las formas de filmar tradicionales y consideradas seguras, creando varias características de vías alternativas en la filmación, como el salir a filmar las calles que han quedado destruidas después de la guerra, usando a personas reales para la interpretación de los papeles. Esta integración fílmica se formó gracias a



zonas de roce dentro de campos estéticos y fue llamada Neorrealismo; una revolución contra los sistemas tradicionales de producción y distribución impuestos por el M.R.I.(Método de Representación Institucional).

El Neorrealismo fue un extraordinario aporte al cine mundial, resultó ser uno de los padres del cine moderno que hasta la actualidad ha dejado grandes herederos que se ven acogidos por el mismo, siendo canalizado para desarrollarlo en tiempos contemporáneos y lugares específicos. Latinoamérica ha sido uno de estos lugares donde se ha pensado en el Neorrealismo para involucrar el cine actual en procesos que le pertenecen, es decir, se generó una reacción en cuanto problemáticas socio-culturales de la actualidad latinoamericana.

El cineasta boliviano Jorge Sanjinés habla de la grave crisis histórico social y su reflejo en la herencia del neorrealismo en Latinoamérica, en su texto: “Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencias, las coincidencias y las diferencias”; en este texto Sanjinés declara que:

“esa herencia, a nuestro entender prendió con fuerza en los cineastas latinoamericanos no solamente por su magnitud intrínseca, por su propia fuerza y magia, sino también porque algunas coincidencias históricas y sociales habían creado el caldo de cultivo adecuado. Ambas cinematografías nacieron como producto de una grave crisis social-histórica. El Neorrealismo como un nuevo cine de denuncia de la situación social en la Italia de la postguerra y el Nuevo Cine Latinoamericano como un nuevo cine de denuncia de la situación social, económica, política y cultural en una



Latinoamérica dominada y castigada por las oligarquías y militarismos dependientes del Imperio.” (Sanjinés, 2002, 3).

Del neorrealismo italiano, movimiento que sentó bases para otras generaciones en cuanto a formas de hacer y entender el cine después de ser parte de un proceso histórico, donde el autor cinematográfico se fundía con problemáticas sociales donde el individuo es afectado por esta, podemos resaltar las siguientes características como las protagonistas del movimiento neorrealista delimitando su propio lenguaje.

a) Rescatar una mirada hacia la realidad inmediata delimitando su propio lenguaje; valorización del cine documental.

b) Las películas nacen en un contexto de crisis social y de miseria capital, lo que pone al nacimiento de las películas en un ámbito independiente fuera de la industria, de los estudios y de las limitaciones en cuanto a temáticas y conflictos que la industrialización propone.

c) La sociedad y el artista empiezan a relacionarse, ya que los directores neorrealistas se comprometen fielmente con la realidad; el cine se vuelve testimonio, se vuelve vocero de la sociedad en busca de una transformación social, se vuelve historiador de los problemas atravesados.

d) Su temática principal: el individuo dentro de la sociedad.

e) Los observadores y narradores son niños y ancianos: testigos inocentes de la crueldad y la miseria desde el punto de vista más puro y frágil.

Estas características han sido establecidas después del análisis de múltiples



textos, ensayos y artículos que han tenido ciertas similitudes al abordar las características del neorrealismo.)

Estas características se verán usadas en las distintas integraciones del nuevo cine latinoamericano hasta llegar a la época actual; donde el Novísimo Cine Latinoamericano ha generado que las miradas del mundo contemporáneo cinematográfico se centren en Latinoamérica, ya que en la actualidad su extensa filmografía ha solidificado varias tendencias y características en los métodos de pensar, producir y distribuir el cine.

El novísimo cine latinoamericano no se inicia desde procesos propios, sino que llega a solidificarse gracias a ecos de una cinematográfica Latinoamericana en constante cuestionamiento y desarrollo, dejando como presente el neorrealismo cotidiano. Desde los años sesenta se ha observado que el cine latino se ha relacionado constantemente con otras cinematografías y, a la vez se ha alimentado de procesos sociales que lo han construido hasta la actualidad donde nos centramos en un cine con lenguaje y códigos propios, como el neorrealismo cotidiano. Todo esto dará lugar a un posterior estudio centrado en las integraciones fílmicas que han formado la historia del cine latinoamericano, hasta llegar a la actualidad cinematográfica, específicamente, a sus herencias en el cine contemporáneo en Latinoamérica.

INTEGRACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN LATINOAMERICA



Gran parte de la historia fílmica del cine Latinoamericano se ha desarrollado por las distintas colectivizaciones, agrupaciones y organizaciones que, alejándose de un pensamiento de realización individual, han fomentado la creación de cines colectivos donde los objetivos superan al autor y sus preocupaciones, alcanzando a formar cine enfocado al interés social. Por otra parte, esta vinculación de distintos cineastas y sus pensamientos responden a la necesidad de verse amparados y acompañados en luchas intelectuales y políticas, que en la generalidad de los casos han respondido a regímenes totalitarios y represiones de poder. La mayor parte de las agrupaciones cinematográficas al exponer, proponen militancia cultural, social y política que empieza desde el cine-club, atravesando por la realización teórica y finalmente desarrollando sus films que responderán a las necesidades sociales de su tiempo, sobre todo plasmando su identidad, que en los cines industriales no se veían reflejadas.

El cine latinoamericano llegó a puntos concretos de integración en las décadas de los sesenta y setenta, donde los cineastas expusieron varios ensayos y manifiestos que consolidaban la ideología cinematográfica. La cosmovisión ante el cine que ejecutaban después de verse inmiscuidos en procesos de creación artística ligados al pensamiento de un tiempo - espacio definidos y sus necesidades.

Esta investigación propone a continuación una corta introducción a las integraciones fílmicas, sus exponentes y varios manifiestos y teorizaciones de las agrupaciones de cine surgidas en Latinoamérica, que con el tiempo se han convertido en raíces de la cinematografía regional.



Cinema Novo - Brasil.

Entre 1955 y 1960 empieza a conformarse el Cinema Novo brasileiro; varios jóvenes idealistas, entre cine clubistas, estudiantes y realizadores inmersos en una saturación visual sin interrogantes y una producción mediocre, terca y deficiente, buscan una reivindicación del cine brasileiro que sea consecuente con la realidad auténtica que el país vive en aquel momento. Pasión cinematográfica rebelde que lleva a los cineastas a replantear las necesidades del cine brasileiro, donde buscarán integrar la actividad social y devolver el carácter artístico al cine.

“la cinefilia, la preocupación nacional, de estética moderna y compromiso político, no habría tenido el alcance que tuvo si no fuera por el sentido práctico de los jóvenes del Cinema Novo frente a otro desafío: la cuestión de la economía política” (Revista La Fuga, 2011).

Los jóvenes del Cinema Novo aprovecharon la caída de la productora La Vera Cruz que dominaba económicamente la producción (chanchadas y melodramas) para comenzar su estallido cinematográfico.

“Fue entonces cuando estalló, con una furia incontrolada, un nuevo movimiento cinematográfico que pretendía convertir las obras de sus principales representantes en “la expresión trágica y plástica del subdesarrollo y del hambre en América Latina” (Giménez Soria, 2005) (Gubern, 2000, 409).

Se podría plantear que el Cine Novo comienza tras la mítica “*Río 40 Grados*”



(1955) de Nelson Pereira Dos Santos, pero varias personalidades continúan desarrollando esta tendencia recontextualizándola a diversas necesidades con nuevas visiones expandiendo el Cinema Novo a distintas frecuencias y campos políticos, sociales y culturales, cineastas como: Carlos Diéguez, David Neves y León Hirzman, entre otros fueron los que abrieron camino para la solidificación del Cinema Novo pero el genio transgresor, teórico e ideológico que llega al punto cumbre del Cinema Novo es Glauber Rocha.

Rocha, cineasta brasileño es el realizador más ligado a reflexiones estéticas sobre su país y su momento social y económico, creando uno de los manifiestos cinematográficos más importantes e influyente de la historia del cine: *“La Estética del Hambre”*. Bajo este manifiesto nacieron los aclamados films *“Deus e o Diabo na Terra do Sol”* (1964), *“Terra em transe”* (1967) y *“O Dragao da Maldade contra o santo Guerreiro”* (1969), películas que llevaron los conflictos brasileiros hasta los festivales de cine más importantes del momento, permitiendo que en un corto lapso de tiempo instaurarse Rocha como un referente de la cinematografía mundial.

El realizador, después de crear varias reflexiones sociológicas y estéticas sobre su pueblo, propone la violencia como una revalorización de rebeldía y recurso de insumisión en contra de la dominación burguesa y colonialista.

“Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto por esta miseria, no como síntoma trágico, sino como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre



civilizado comprende la verdadera miseria del latino. (...)Al observador europeo, los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en medida en que satisfacen su nostalgia del primitivismo, y ese primitivismo se presenta híbrido, disfrazado por tardías herencias del mundo civilizado mal comprendidas porque fueron impuestas por el colonialismo.(...) lo que diferencia el colonialismo de ayer del actual es únicamente el refinamiento del colonizador” (Rocha, 1965, 2)

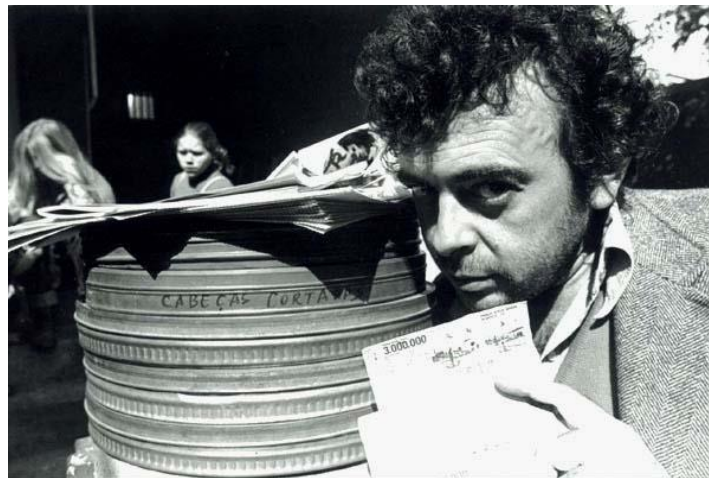
Glauber Rocha desborda un sentimiento de rebeldía contra el colonialismo, siendo *“La Estética del Hambre”*, un pilar fundamental dentro de la negación de culturas extranjeras impuestas en los territorios latinoamericanos, volviendo la estética del Cine Novo, no solo en una reivindicación intelectual de los cánones del cine, sino que se transforma en un acto político de negación cultural que desemboca en la creación de estéticas y lenguajes propios dentro del cine brasileño desde los sesenta en adelante, logrando plasmar un cine que mostraba el subdesarrollo económico.

Después de casi quince años, Rocha propone el manifiesto *“Estéticas del Sueño”*, donde replantea la tesis esbozadas en su anterior manifiesto, definiendo en éste, que el sueño es lo único que las clases burguesas no pueden dominar y que ese impulso irracional es lo que desencadena una revolución de los pobres, negando el raciocinio impuesto por clases superiores económicamente que lo han creado para dominar.

Varios cineastas modernos atribuyen al pensamiento de Glauber Rocha, una iniciática e inspiración para la creación y solidificación de la estética de su cine. Así



también, en los setenta, Rocha no se encontró solo, ya que varios cineastas asumieron el pensamiento de sus manifiestos llevando su ideología a varias creaciones cinematográficas. Es entonces que junto a varios cineastas de otras nacionalidades latinoamericanas como Fernando Birri, Octavio Getino, Pino Solanas y otros empiezan a formar desde distintos espacios la consolidación del nuevo cine latinoamericano de los sesenta y setenta.



Fotografía de Glauber Rocha.

Ukamau - Bolivia.

Al rededor del año 1965 varios cineastas bolivianos sintieron la necesidad de aportar a la lucha de los sectores más vulnerables en Bolivia, acompañado de voces que defendían los valores de las culturas indígenas que en aquel momento estaban siendo oprimidos por regímenes dictatoriales violentos. Es en éste momento histórico donde se manifiesta la creación con el grupo de cine Ukamau, con el cineasta y docente Jorge Sanjinés a la cabeza. Los enunciados ideológicos y estéticos del grupo Ukamau se encuentran detallados en los diversos documentos



que componen su libro *“Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”*, donde Sanjinés expresa que para él, el arte cinematográfico *“es una herramienta dotada de entregar respuestas al pueblo sobre las causas y los culpables de su condición de explotado”* y a la vez, crea en él una capacidad revolucionaria *“al mostrar a los culpables a 24 cuadros por segundo”* (Sanjinés, 1979, 38).

Jorge Sanjinés trabajó para consolidar una memoria colectiva sobre el indigenismo y reivindicación de sus derechos, que a la vez consistía en enfrentarse contra el imperialismo y la manipulación que en aquel tiempo se tenía sobre el sector indígena, que recibió atentados contra sus derechos por varias ocasiones, incluyendo una esterilización masiva.

En una época de efervescencia política tuvo que enfrentarse a la represión y al exilio, pero esto provocó que Ukamau desarrolle una radicalización política y estética llegando a ser una pieza fundamental para el diálogo del nuevo cine latinoamericano.

Sanjinés retomó varios desafíos estéticos manifestados inicialmente por el neorrealismo italiano; el cineasta desliga la idea de que el cine debe ser representado con actores que pertenezcan al pueblo retratado, ya que no podrán expresar con cercanía lo vivido por ellos, por esta razón, Sanjinés propone que la interpretación de los personajes de sus películas sean personas del pueblo originarias de las indígenas (Aymara).

Ukamau realizó una búsqueda permanente por encontrar una forma narrativa



cinematográfica que muestre con coherencia las costumbres de la cultura andina; dentro de sus características, uno de los aportes más grandes de Jorge hacia la cinematografía latinoamericana fue que generó lenguaje cinematográfico original, partiendo de la cosmovisión indígena que tenían los pueblos con los que él trabajaba; hablamos del “Plano Secuencia Integral” (P.S.I), donde une o sutura dos tiempos distintos en una sola toma. Este plano se generó después de canalizar la cosmovisión del pueblo Aymara, donde se piensa que el tiempo no es lineal, sino cíclico y así pueden ejecutarse viajes dentro esta temporalidad. Acorde con esto, busco además efectuar un *“tipo de montaje coincidente con la concepción temporal de las comunidades indígenas”* (Flores, 2005, 3), con el objetivo de llevar su cosmovisión sobre el tiempo con la mayor fidelidad a sus películas.

Entre sus películas fundamentales encontramos su ópera prima *“Ukamau”*, seguida por *“Yawar Malku”* y *“La Nación Clandestina”*. Jorge Sanjinés filmó una película en el Ecuador en su época de exilio: *“Fuera de Aquí”* (1977).

El grupo Ukamau hasta la actualidad es un colectivo organizado que continúa filmado con éxito y comprometidos fielmente a su causa.

“El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo, sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. Si esta interrelación está ausente, tendríamos, por ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama, pero que es esquemático y grosero en su forma. La carencia de una forma



creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad". (Sanjinés, 1972, 57-58).

Jorge Sanjinés y el grupo Ukama es un referente de gran importancia para el desarrollo de este proyecto, ya que es una visión que vuelve a mirar al indigenismo, formador ancestral de nuestra cultura, es un acto de suma importancia, que además, plantea que la belleza no debe ser un objetivo, sino un medio para proponer mensajes de reivindicación social.



Fotografía de Antonio Eguino y Jorge Sanjinés.

Grupo Cine Liberación - Argentina.

En los años sesenta en Argentina reina el pánico social y la violencia, el



movimiento obrero era reprimido, un ambiente desolador cubría toda la región, es entonces cuando Fernando Pino Solanas, Octavio Getino y Fernando Birri, encabezaron la organización del Grupo Cine Liberación. Presentaron varios textos escritos entre 1968 y 1972 agrupados con el nombre *“Cine, Cultura y Descolonización”*, dando a conocer el pensamiento del llamado “Tercer Cine”; una fusión de carácter estético y social, mediante *“la destrucción de la cultura dominante en pos de la construcción de lo que consideraban constituía lo nacional”* (Flores – 68), incluyendo la concepción de preproducción, producción y montaje como momentos de arte revolucionario.

Solanas y Getino se introducen directamente en una lucha ant imperialista con el cine como bandera, declarando que no iban a satisfacer las necesidades de consumo cinematográfico que el cine estadounidense dueño de la industria, quería establecer, es decir, su lucha cinematográfica buscaba estimular al espectador para que reaccione sobre el cine que consume. El tercer cine establecía una lucha contra el cine condenado a no trascender los márgenes de películas de efectos y que no sean de causas, por esta misma razón denominaron a sus películas como *“obras abiertas (...) ya que el objetivo era que después de proyectado el film se abra un debate posterior “en contraposición al cine conclusivo”* (Sarasqueta- 2013).

Getino filmaría con éxito durante varios años hasta llegar al exilio. Su ópera prima es la incomparable *“La Hora de los Hornos”*, un film dividido en 3 partes, resulta un collage de imágenes y carteles con mensaje que buscan huir de la espectacularidad, pero si buscando impacto.



A continuación un fragmento del manifiesto del Grupo Liberación.

“Se abre la necesidad de un Tercer Cine, de un cine que no caiga en la trampa del diálogo con quienes no se puede dialogar, de un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió: de un Cine Acción. Lo cual no significa que el cineasta deba abordar excluyentemente el tema de la revolución o de la lucha política, pero sí que ahonde en profundidad en cualquier aspecto de la vida del hombre latinoamericano, porque de hacerlo así tendrá que alcanzar de algún modo aquellas categorías de conocimiento, investigación y movilización de las que hablábamos. Es este cine, por conciencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad. Lejos de ser la negación retrógrada de las estructuras, formas o conceptos aportados por el llamado “Nuevo Cine”, este Tercer Cine habrá de aprovecharlas, contenerlas y negarlas, sintetizarlas finalmente detrás de una perspectiva mayor, detrás de la única originalidad posible” (Julio Gracia, 1969).

El grupo de cine Liberación, es un ejemplo fundamental de la lucha cinematográfica a nivel mundial. Su película de agitación social *“La Hora de los Hornos”*, fue distribuida por más de cinco años de forma clandestina en medio de la dictadura militar, hasta que tras la caída de la misma, tuvo su estreno formal en 1973.



Fotografía de Octavio Getino.

Cine Imperfecto – Cuba

“Sé que "las estrellas a veces no quieren salir", que la coherencia no siempre es fácil y que, además la coherencia forzada puede bloquear al espíritu. Pero la Revolución nos ha abierto puertas para evitar el conformismo. Así es, así será.”

Julio García Espinosa.

Cuba transitaba un periodo de cambio, los problemas a nivel mundial le afectaban, mientras la Revolución Cubana llenaba a gran parte de sus habitantes de un espíritu antimperialista, lo que provocó que su filmografía tenga una discusión con el cine del imperio hollywoodense.

La reflexión teórica nacida en Cuba, propuesta por el Instituto de Arte e



Industria Cinematográfica, ayudó a que surjan cineastas como Tomas Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Julio García, quienes se encargaron de cambiar la historia de la cinematografía de su país. Julio García creó el manifiesto “*Por un Cine Imperfecto*”; el realizador estableció a la obra como una herramienta revolucionaria, que anula la noción del film como un producto artístico más. García concluyó en su texto que la calidad artística y técnica reclamada por el gran público, la industria y la crítica especializada, debía ser reemplazada por el llamado *cine imperfecto*, desligado del exhibicionismo y la afición a crear espectáculo.

Hoy en día el cine perfecto, técnica y artísticamente logrado, es casi siempre un cine reaccionario, pero es la experimentación sobre toda narrativa y montaje la que dota de una característica particular al cine imperfecto, que lo distancia del panfletarismo, es decir, el cine imperfecto es un hijo sólido del neorrealismo italiano en gran parte de su filmografía. La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos, cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario es precisamente la de convertirse en un cine perfecto. En la actualidad, Cuba consta con una de las escuelas de cine más sólidas que en los sesenta mantenía un espíritu firme de cine revolucionario, pero por ahora sus escuelas de cine abordan miradas más amplias y de distintas características, tomando en cuenta que gran parte de sus estudiantes son extranjeros.



Fotografía de Julio García.

Grupo de Cali (Caliwood) – Colombia.

A inicios de la década del setenta, el valle del Cauca en Cali se vuelve el espacio protagonista para el surgimiento de este mítico grupo de cineastas integrado por Luis Ospina, Carlos José Mayolo y Andrés Caicedo, este último fue quien dio forma al grupo, siendo el fundador del cineclub “Ciudad Solar” y de la revista “Ojo al Cine”. La temprana muerte de Andrés Caicedo, lo convierte en un mito de su época, deja solos a Ospina y al maestro Mayolo, quienes comienzan su producción fílmica muy confrontadora con los problemas del cine en su tiempo, hasta ser llamados *Les enfants terribles* del cine colombiano.

Uno de los films más importantes del grupo de Calí fue la obra maestra “*Agarrando Pueblo*”, película contra-argumental que denunció y confrontó (con una finesa



narrativa espectacular) los procesos de los cineastas que se aprovechaban de la pobreza y de la miseria colombiana, explotándola hasta convertirla en un camino lucrativo para públicos exteriores indolentes a las realidades Latinoamericanas. La confrontación ante el consumo globalizado del cine, donde el film denuncia al público, al mercado, a los productores siendo un acto político formidable que propone la eliminación de un proceso de consumo propio de la industrialización. Esta misma película al ser mostrada en varios festivales consumidores de pornomiseria empieza el camino de ponerle fin al cine miserabilista. Mayolo y Ospina acompañaron el film agarrando pueblo con un manifiesto que citaremos a continuación.

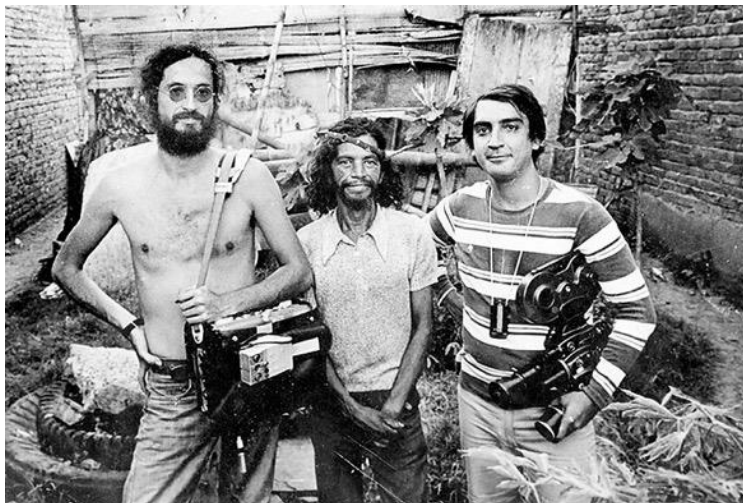
“El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubriría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años setentas, con la ley de apoyo al cine, aparecía cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convertía en un tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriría nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar miserabilista o porno miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía de



peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse. AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de discurso ajeno a su propia condición.” (Ospina – Mayolo, 1978).

A pesar de ser uno de los grupos más importantes para la historia Latinoamericana, fueron los que más tarde empezaron sus procesos fílmicos, en los que pasearon por la ficción, el documental y su fusión, pero siempre con un carácter experimental y de vanguardia, y no solo en cuanto a imagen, sino también en creación de teorizaciones sobre el cine que desarrollaban; a Carlos Mayolo se le atribuyen la creación de los términos: porno miseria, gótico tropical, vampirismo cinematográfico.



Fotografía de Luis Ospina, Luis Hoyos y Carlos Mayolo en el rodaje de “Agarrando Pueblo” (1973).



Cine de la Unidad Popular - Chile.

En los años sesenta, varias organizaciones sociales y revolucionarias así como también movimientos de liberación nacional empiezan una lucha por la toma del poder con objetivos de extirpar el imperialismo y construir el socialismo dentro de Chile. En 1967 Aldo Francis crea el Festival de Cine de Viña del Mar, pero es en 1969 cuando el Nuevo Cine Chileno se vuelve parte del nuevo cine latinoamericano.

Grandes momentos de agitación política y brotes de revolución vivió Chile en estos años, hasta que en 1970 el partido de la Unidad Popular llegó al poder con Salvador Allende, quien emprende una campaña de desarrollo político - cultural. Con este incentivo surgen grandes cineastas, más los que habían empezado a participar en el Festival de Viña con películas con contenido social. Miguel Littin, Patricio Guzmán, Raúl Ruiz, Helvio Soto y Aldo Francis fueron los principales exponentes del cine militante por el socialismo, algunos de ellos llegando a ser exiliados.

El cineasta chileno más vigente hasta la actualidad es Patricio Guzmán, que aun está comprometido con la lucha política, sobre todo con la investigación de los desaparecidos en la dictadura. En los años setenta este grupo creó el manifiesto del cine de la unidad popular; a continuación una cita del manifiesto de los cineastas de la unidad popular:



“8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.” (Grupo de Cine de la Unidad Popular , 1970).

La historia de los cineastas y de todo Chile cambia radicalmente en el año 1973; la lucha socialista es derrotada mediante la fuerza militar; empieza la dictadura. *“En materia cultural, la dictadura militar empresarial inmediatamente comenzó con el desmantelamiento del proyecto de desarrollo político-cultural de izquierda, eliminando el imaginario de la Unidad Popular”* (Álvarez - 2013). El cine de la Unidad Popular se encontraba en un momento de ocaso de la cinematografía en proceso, varios de sus films desaparecieron para siempre, los trabajos en producción tuvieron que detener su proceso o no pudieron alcanzar el estreno. Chile no pudo ver sus films por al rededor de 17 años.

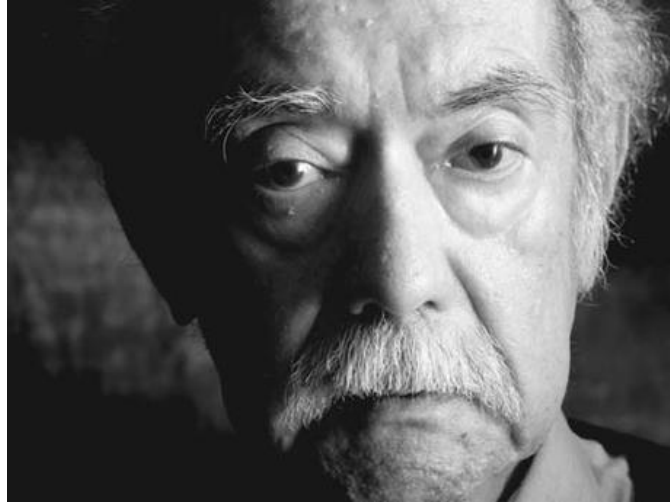
Ninguno de los cineastas de la Unidad Popular *“se salvó de la exoneración y el exilio”*. En este punto es donde muere el nuevo cine chileno, pero empieza a consolidarse el “cine del exilio”, cineastas chilenos como Ruiz y Guzmán, así como también otros directores argentinos tuvieron que afrontar y aprender a desarrollar su cine fuera de sus naciones. Este proceso alimenta la historia del nuevo cine latinoamericano, ya que en el caso de varios realizadores, con el paso del tiempo y superado el dolor de la dictadura, aprovecharon sus exilio para redescubrir y transformar su lenguaje cinematográfico, que luego se ira aplicando a varias películas



en camino.

Podemos hablar de Raúl Ruiz como el más grande exponente del cine chileno y tal vez latinoamericano, filmando en Europa con gran éxito y fomentando e inspirando nuevas visiones a realizadores latinoamericanos. Ruiz nunca abandonó su ideología socialista, aunque ya no estaba presente en varios de sus films. Patricio Guzmán es un cineasta vigente donde su trabajo documental tiene gran éxito a nivel mundial.

La importancia de las agrupaciones fílmicas para el cine latinoamericano afirma que el cine es un trabajo colectivo, y no solo en sus ramas técnicas y artísticas, sino también intelectuales e ideológicas. Cuando varias voces se juntan, inician nuevos procesos de cambio y búsqueda, que es lo que pretendieron todas estas agrupaciones, cambios en sus sociedades y la forma de mirar, pensar, hacer y distribuir películas. Cuando un pensamiento o ideología es apoyado y sostenido por un colectivo de personas es un cine con más vitalidad y fortaleza, con mucha más oportunidad de diálogo y alimentación entre las distintas películas que hacen varios autores partiendo de un mismo proceso ideológico. Las integraciones fueron un motivo de gran avance en la organización de los países en cuanto a industria cinematográfica.



Fotografía de Raúl Ruiz.

ENTRE EL MITO POLÍTICO Y LA MODERNIDAD FÍLMICA

El cine clásico a leves rasgos es aquel que mantiene ciertas convenciones estéticas, visuales sonoras e ideológicas:

“cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones. El cine clásico, entonces, establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo, gracias a la existencia de una fuerte tradición” (Zabala – 2005).



Por lo tanto se puede decir que el cine moderno también mantiene una tradición pero de rupturas, alejándose de los convenios sociales que hicieron que se tenga una forma concreta e irremplazable de crear un cine “correcto” que responda a las necesidades de consumo e industrialización.

La mayor característica de modernidad se sitúa en que las creaciones no surgen ni están vinculadas a tradiciones industriales ni artísticas, sino que emergen de los imaginarios individuales del artista creador, contestatario y cuestionador.

Los elementos específicos que aporta el artista son generados de la individualidad subjetiva y sensitiva, manifestando un momento determinante en la originalidad y nuevas búsquedas de lenguaje, llegando a plasmar momentos filmicos *“por naturaleza irrepetibles y autosuficientes”* (Zabala – 2005).

Los cineastas latinoamericanos a partir de los años sesenta comienza a cuestionarse los procesos socio históricos establecidos, confrontando la cultura que ha forjado identidades dominantes y que *“dieron cohesión a los sistemas sociales”*(Vizcarra - 2012). En ésta necesidad de redescubrir la identidad latinoamericana varios cineastas empiezan a cuestionar y confrontar los cánones que tenían sumidas las sociedades dentro de ordenes decadentes e imperialistas, donde sus necesidades no se veían representadas por los cines industriales clásicos que dominaban la producción y el mercado; es aquí donde volvemos a nombrar a Rocha, Littin, Getino, etc.



Podemos entender este proceso naciente como el inicio de la modernidad fílmica latinoamericana; estos cuestionamientos en la forma de hacer cine, sus objetivos y preocupaciones, como dice Anthony son *“precisamente la índole reflexiva de la modernidad”* (1999, 57.), profundizando los cuestionamientos del humano dentro de la sociedad, mientras se confronta y debilita las articulaciones normativas del sistema.

“Lo que determina nuestra modernidad, en efecto, es la aceleración del cambio social, tanto en términos de ritmo como de ámbito” (Vizcarra – 2012), y los realizadores del nuevo cine latinoamericano sintieron esta misma necesidad de acelerar el proceso de cambio social desde la recuperación de sus cinematografías. Estos procesos de cuestionamiento sobre las creaciones fílmicas, y la función del cine dentro de éstas, fomentaron un pensamiento crítico que se extendía a través de varios manifiestos que solidificaron la cosmovisión de los cineastas latinoamericanos, que a su vez empezó a de construir las certezas que habían sido cotidianidades sobre el funcionamiento del sistema económico cultural, político y social.

“el fenómeno cinematográfico está implicado en la construcción de nuestra modernidad (...) El cine ha demostrado su potencial para diseminar representaciones sociales encaminadas a contribuir en la conformación de las identidades, entendidas como procesos de adscripción (complejos, contradictorios y cambiantes) a determinados universos simbólicos que



condicionan el pensamiento y el comportamiento de los sujetos. (...) Es un dispositivo de mediación cognitiva y estructural que actúa entre lo que sucede en el mundo y las formas cómo se perciben y valoran dichos sucesos” (Vizcarra, 2012).

El nuevo cine latinoamericano realizó una búsqueda, en un momento de necesidad de cambios socio-políticos, y esto motivó a la transgresión de los sistemas fílmicos llevando a éstos realizadores a crear un lenguaje propio que podía dismantelar la realidad de sus pueblos y formar una identidad desde la imagen, mostrando a sus pueblos y ciudadanos con coherencia social. Nuevas estéticas y lenguajes fueron paridos en Latinoamérica, desde Cuba hasta Argentina, Desde Bolivia hasta Chile, todos ellos conformando una solidificación de un cine concreto; El Nuevo Cine Latinoamérica, que como el Free Cinema Ruso, la Nouvelle Vague francesa y el Neorrealismo Italiano nacieron de necesidades (e imposición) de la modernidad, así como también de la búsqueda de respuestas y confrontaciones; la necesidades de plasmar históricamente sus procesos sociales.

Hasta la actualidad, podemos decir que dentro del Novísimo Cine Latinoamericano, el Neorrealismo Cotidiano mantienen una herencia de la modernidad fílmica del Nuevo Cine Latinoamericano que, a su vez, inicio siendo un eco político y cultural del proceso histórico vivido en Italia. Los cines latinos contemporáneos continúan imponiendo espíritus modernos sobre el cine occidental, y hasta podríamos decir que las últimas vanguardias cinematográficas se han situado en nuestra región; desde la creación fílmica de Sanjinés hasta los muy



variados experimentos de cine experimental narrativo y desdramatizado.

Existen varios factores conceptuales que nos ayudan a situar el nacimiento, desarrollo y actualidad del proceso de modernidades fílmicas en Latinoamérica, varios procesos intelectivos poblaron los imaginarios latinoamericanos para situar hasta la actualidad a nuestros cines; la memoria, el registro histórico, y la interpretación de un presente con pasado forman dicho imaginario.

Para George Sorel, quien fue uno de los primeros en conceptualizar la definición de mito político, dijo que éste es *“una organización de imágenes capaces de evocar instintivamente todos los sentimientos”* y que, *“es una idea en pie de guerra”* apta para sustentar *“una acción política de masas”*. También podemos entender que el mito político emerge desde un periodo donde las sociedad mantiene un desequilibrio en la visibilización de sus identidades e ideales, donde el individuo no puede encontrarse comunicado ni representado por normativas y pactos sociales.

Además, se podría decir que la sociología del mito político esta ligada a tiempos de renovación, en los pensamientos y métodos de desarrollo social, así como también consiste en comprender una aproximación al imaginario social para entender como se desenvuelve el hombre, como individuo y colectivo en las distintas situaciones que confronta cotidianamente. El mito político también depende del rechazo a procesos intelectuales y tiene que ver más con las sensibilidades donde el hombre *“asimila inmediatamente una “verdad” relacionada*



con las más fuertes tendencias de un pueblo, de un partido, de una clase.

Ahora, puede resonar nuevamente el proceso que vivieron los cineastas latinoamericanos al enfrentarse inicialmente al imperio de cine hollywoodense que, imponía la visión norteamericana sobre los países, o que simplemente, comunicaba el “american way of life” y su imposiciones estratégica para la desestabilización cultural; por lo que los cineastas crearon películas coherentes con su identidad y plantearon sus necesidades, realizando a la vez un registro socio – cultural.

Posteriormente, los cineastas del nuevo cine latinoamericano, en su mayoría pensadores de izquierda, confrontaron directamente los regímenes de poder que enfrentaban sus naciones, haciendo que las películas fueran participes e influenciaran en la concientización y, posterior resistencia de los pueblos.

Después de la época donde directamente el cine latinoamericano enfrentó conflictos como las dictaduras, las militancias políticas y culturales, dejaron una huella que los novísimos cines latinoamericanos han sabido replantear; analizando sus problemáticas para enfrentarlas en tiempos modernos, o al menos, han marcado la influencia histórica que influyó en las estéticas del documental y la ficción. Dentro de esto podemos hablar el tratamiento de personajes que no son delegados de pasiones sociales y políticas, pero si son personajes que representan sectores de conflictos sociales y hasta existenciales.



Gran parte de la memoria histórica de los latinoamericanos reside en imágenes imborrables, de crueldad incuestionable sobre acontecimientos donde varios poderes han violado la voluntad, los derechos y las identidades de los pueblos. Son imágenes imperdonables que eternamente causarán ese sentimiento de opresión, dolor e injusticia y, que a su vez llenarán los corazones de rabia por la impunidad, pero sobre todo, de valentía, lo que provocará actos de reconstrucción. Eficazmente la imagen más próxima que se sitúa nuevamente en nuestra memoria después de esta afirmación son las dictaduras latinoamericanas.

Este breve apartado ha intentado ser una muestra, de que la memoria de la sociedad los sitúa en la actualidad y se desenvuelve y cuestiona, para generar agitación y redescubrimiento, un camino que nos muestra la vuelta sobre antiguas reflexiones para aprehender experiencias de lo vivido, de esos momentos históricos y artísticos, para que en la actualidad sean alimento para reutilizarlo para nuevos procesos. Cabe recalcar que se ha visibilizado tanto en el cine de ficción como en el documental, la memoria como un acto de denuncia, que no nos deja olvidar los pasados que nos han construido como latinoamericanos.

Los films que hoy en día forman parte del novísimo cine latinoamericano (eco de los nuevos cines latinoamericanos), mantienen memorias plasmadas, pero, la mayoría se sitúa en el presente inmediato que resulta un factor clave de registro histórico para que generaciones futuras puedan situar y entender nuestras realidades; las películas



“recogen el presente y se lo convierte en memoria futura (...) En todas, el discurso es de denuncia contra «la historia oficial», contra la historia escrita por el poder. La principal motivación de esta reescritura es política y, en todos los casos, consiste en una lucha por la recuperación de la memoria, no sólo aquella memoria enterrada por el poder sino aquella otra deformada por el mismo ” (Majfud – 2009).

Podemos decir que todavía existen películas que se asientan en una especie de nihilismo, donde la historia ya no pretende volver presente la memoria o, hacer una crítica de las actualidades, pero siempre mantienen un rastro del presente. Hemos visto alejarse al realismo mágico que plasmó el barroco latinoamericano, también vimos irse al cine miserabilista que, visibilizó las marginalidades que vive América Latina, pero hoy, podemos hablar que el neorrealismo cotidiano vuelve a acercarse sobre aquella característica del neorrealismo italiano: plasmar la realidad del individuo dentro de la sociedad.

LA IDENTIDAD EN EL CINE: SANJINÉS

Cuando el monopolio de una industria cinematográfica impone la manera correcta de hacer cine, y también tiene el 90% de las opciones para que el espectador pueda elegir; llega a solidificarse como el cine correcto, acostumbrando al espectador a esta idea, imponiendo en él la cultura y los intereses de su política, ya que a éstas industrias les interesa. Los espectadores tienen una aceptación



sórdida en el cine como entretenimiento, aceptando problemáticas de culturas y sociedades distintas a las suyas, por lo cual llegan a distraerse de las necesidades de la sociedad en la que habitan y su identidad como individuo. Cineastas latinoamericanos encontraron preocupaciones diversas en cuanto a crear cines que respondan a las necesidades y conflictos de sus sociedades, así como también, de crear cines libres que puedan desarrollar un lenguaje y narrativa coherente con sus universos, buscando también que esta exploración sobre nuevos lenguajes se vuelva un acto político que enfrente a la dominación cultural. Este hecho transgresor resulta ser una revitalización identitaria y cultural.

Ejemplificaremos este proceso aproximándonos al trabajo y vida del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, quien, en su desarrollo cinematográfico nunca abandonó la ferviente militancia en defensa de los derechos, los indígenas, el pueblo, mediante el arte cinematográfico, siendo ellos un pilar sólido en el cine político, que aún así, muerto el cine de utopía colectivo y el *pathos* nacional de los años sesentas – setentas, continua su resistencia mediante el cine, dejando el estetismo, y pasando a ser ciudadanos que usan su medio artístico como arma contra los poderes.

Jorge Sanjinés, cineasta boliviano nacido el 31 de julio de 1936, director del mítico Grupo de Cine UKAMAU, lleva con él un legado histórico de resistencia con su cine comprometido y social, así cómo también el desarrollo del lenguaje cinematográfico a partir de las cosmovisiones del pueblo indígena Aymara, al que retrató con fidelidad, con el que luchó desde el cine y desde el pueblo. Sus tres primeros filmes solidifican la lucha de Sanjinés y Ukamau por el cine junto al pueblo,



siendo estos: *Ukamau* (1966), *Yawar Malku* (1969) y *El Coraje del Pueblo* (1971), pasando por varios filmes (todos con compromiso social) hasta llegar a su última producción: *Insurgentes* (2012).

*“Un movimiento de cámara no es una cuestión
técnica, sino un asunto moral.”*

J.L Godard

Jorge Sanjinés junto a Ukamau, se muestran con un cine indigenista comprometido, que lucha por una reivindicación socio – cultural del pueblo boliviano, y también, por un respeto y revitalización de las cosmovisiones y costumbres andinas. Sanjinés volteo la mirada al otro, pero no rescatando exotismo, sino comprometiéndose con realidades distintas a las individuales. En el constante tránsito de cuestionamientos sobre el cine, Ukamau y Jorge negaron el uso de varios elementos de lenguaje establecido por métodos industriales, y de ésta manera emprendieron una búsqueda de un lenguaje cinematográfico que responda, transmita y funcione en cuanto la cosmovisión de los pueblos originarios de Bolivia (y andinos en general), logrando una coherencia entre cultura y el lenguaje que se utiliza para retratarla.

Una de sus más grandes creaciones en cuanto elementos narrativos fue el Plano Secuencia Integral (P.S.I), que comprende la unión o saturación de dos tiempos distintos en una misma toma, en una misma escena o plano secuencia, y



que a su vez, no se fragmente por medio de montaje, sino que la cámara viaja recogiendo desde planos cerrados hasta planos abiertos, pero siempre negando el primero plano.

El plano secuencia integral nace desde el pensamiento de la cultura Aymara y Ukamau, lo hace propio dentro de su narrativa cinematográfica; Ukamau, al estar comprometidos con intereses y necesidades comunitarias, colectivas y sociales, decidieron que el protagonismo colectivo estaba por encima del protagonismo individual y que eso debía ser plasmado en sus películas. El pensamiento Aymara concibe que el individuo no es lo importante dentro de la comunidad, sino que la colectivización es más importante, ya que la misma representaba los intereses individuales, el pensamiento social andino es solidario. Las culturas andinas conviven en integración con la naturaleza y el prójimo, el primer plano está descartado, al mismo nivel que la individualidad humana, por esta misma razón el plano secuencia integral podría ser llamado paisajístico, pero su objetivo es integrar al individuo y con la naturaleza; él es donde habita.

“poco a poco, se nos hizo claro que la cámara debía movilizarse sin interrupción y motivada por la dinámica interna de la escena. Sólo así se podía lograr su imperceptibilidad y la integración espacial. Al no fragmentar la secuencia en diversos planos se podía transmitir un ordenamiento nuevo, un ordenamiento propio de los pueblos que conciben todo como una continuidad entre ellos. El ritmo estaría dado internamente, por los desplazamientos de personas y cosas que a su vez motivan y generan los movimientos de cámara, los acercamientos, los primeros



planos y los planos abiertos integradores de grupo” (Sanjinés, 1989: 69-70) (citado por Paul A. Schroeder, 2013).

La unión, saturación o integración de dos tiempos distintos dentro del Plano Secuencia Integral, tiene que ver con la concepción que desarrollaron los indígenas sobre el tiempo. Para explicarlo, no podrían ser mejores que las palabras del mismo Jorge en la entrevista realizada por Pablo Acosta Larroca y Nicolás Aponte A. Gutter en el año 2008 para GrupoKane:

“el tiempo occidental que tiene un inicio, un desarrollo y un final, tiene que ver mucho con una idea pragmática del tiempo, de la utilización del tiempo en forma lineal, con una idea funcionalista. En cambio, en el mundo indígena el tiempo no tenía nunca esa función: siempre se confió en el regreso de las cosas, en la extensión del tiempo. Por eso el tiempo no tenía un fin, por eso la muerte podía ser el comienzo de la vida. Es otra idea y además es una concepción más lógica, porque en la vida todo regresa: el Sol vuelve a salir cada mañana, la Primavera regresa a cada año. La vida es un círculo y eso permite una relación del hombre no tensionada con la vida, con la realidad. ”

De esta manera, Jorge Sanjinés, junto al grupo Ukamau, han logrado un lenguaje cinematográfico propio que responde a la reflexión sobre la cosmovisión indígena y a sus necesidades, en un afán de pertenecer a su propia cultura: *“Un cine que*



intenta reflejar una sociedad distinta, una visión del mundo diferente, una cultura diversa; a mi entender, elaborar una estética coherente con ese universo. El Plano Secuencia Integral (P.S.I) responde a esa búsqueda”¹ comenta Sanjinés. Esta coherencia estética respecto al Plano Secuencia Integral del que nos habla, radica en conocer las diferencias entre la cultura occidental y la cultura indígena, ya que existen varias particularidades que nos ayudan a comprender porque el P.S.I. Mira más lejos que la estética y belleza y se transforma en expresión cultural y política.

«El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo, sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos; para producir la obra eficaz, debe darse correctamente. Si ésta interrelación está ausente, tendríamos, por ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama, pero que es esquemático y grosero en su forma. La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor; categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad» (Sanjinés, 53-54).

Sanjinés fundó una cinematografía nacional, que aún continua siendo cine de utopías, el único legado vivo, real, que se mantiene en los cines de los sesenta y setenta.



CAPITULO II

DEL NEORREALISMO ITALIANO, A LOS CINES LATINOAMERICANOS

Desde los inicios del Nuevo Cine Latinoamericano hasta el Novísimo Cine, incluyendo en este al Neorrealismo Cotidiano, ha sido imprescindible la presencia inspiradora del Neorrealismo Italiano en la construcción de estos procesos cinematográficos.

Tendencias estéticas determinadas que surgieron con el neorrealismo italiano han creado un impacto creativo de escalas incalculables dentro del proceso de solidificación de nuestro cine; una herencia que no solo nació de ecos estéticos, sino de *“coincidencias históricas y sociales”* (Sanjinés – 2002). Es necesario comprender el marco de esta influencia, delimitar sus similitudes y contradicciones para lograr un acercamiento a la reescritura que hizo Latinoamérica de premisas



estéticas que nacieron para determinar minados conflictos socio – históricos desde mediados de los años cuarenta.

En este apartado realizaremos un estudio sobre las zonas de resonancia que mantiene el neorrealismo italiano con los nuevos cines latinoamericanos, incluyendo el Novísimo Cine de Entresiglos, corrientes que hasta la actualidad se comunican, demostrando la importancia de la influencia italiana en más de 5 décadas de cine latinoamericano.

EL NEORREALISMO Y LOS ESPACIOS: EL INDIVIDUO EN LA SOCIEDAD

“El vínculo que se establece entre las dos corrientes se basa en una intertextualidad o, en el caso que nos ocupa, en una interfilmicidad sutil”

(Emilie Poirier – 2007).

Varias son las características que suturan la cercanía estética de el Nuevo Cine Latinoamericano y al Neorrealismo Italiano, pero principalmente como diría Poirier en su artículo *“Los límites suplantados”* para la revista El Ojo que Piensa del 2007, las dos nacen por una *“elección estética y financiera”*.

Podemos iniciar nombrando que una de las más importantes características es el volcarse a filmar la cotidianeidad, así se sumergen en la búsqueda de acontecimientos en lugares reales de la ciudad, en las calles, con el objetivo de



rescatar una mirada hacia la realidad inmediata; filmar la destrucción que dejó la guerra como compromiso social de registro y denuncia. Rosellini afirmaba que no se rueda en estudios por falta de recursos económicos, a la misma vez porque lo real se da por sí mismo y no necesita ser reconstituido. Es entonces, cuando el cine abandona el set y deja que la cámara absorba toda una atmósfera plasmada en las locaciones reales, todas las huellas de su historia y en este caso, de su catástrofe, por la que atravesaron varios pueblos de Europa. Esta mirada fuerte y profunda provocaría reacciones en el espectador que encaminarían a que varias generaciones de cineastas hasta la actualidad salga a filmar en locaciones reales, con todo lo que está sucediendo a su alrededor. Esto formula otra característica: los espacios se vuelven protagonistas y fuentes claves para la creación estética; son las ciudades donde surge la subjetividad de los personajes. El personaje ya no puede ser distanciados del lugar real donde él se ha desarrollado, ha formado su imaginario y el lugar que interfiere en su subjetividad.

El nacimiento del neorrealismo coincide con la búsqueda y necesidad de una perspectiva histórica, la voluntad de situar la narración en la ciudad real y su propio conflicto y, por esto se decide llevarlo mediante el uso de un paisaje mental donde los personajes viven y definen el espacio representado. Aquí la ciudad es el verdadero testigo donde las clases sociales se mantienen en tensión; la ciudad se convierte en un “escenario que modifica al sujeto” y su situación.

En la película “*Alemania Año 0*” de Rosellini, continuamente observamos planos abiertos que muestran el estado trágico de la ciudad y la lentitud frívola con



la que esta se mueve, es la ciudad un total protagonista. Por el contrario, una película que se aleja totalmente de la anterior en relación a su uso de planos y montaje es *“Ladrón de Bicicletas”* de De Sica, en ella se observa gran cantidad de planos cerrados que no permiten que el personaje principal se integre a la ciudad, pero cuando saltamos hacia planos abiertos, la multitud está presente influyendo cruelmente sobre el personaje protagonista. En el film *“La Noche”* de Michelangelo Antonioni, podemos observar que los personajes en cada plano están rodeados de mucha ciudad, volviéndose pequeños y levemente contrapicados, la ciudad es un protagonista constante y monstruoso. La construcción de la mirada continúa con una cámara que voltea al escorzo del personaje, nos trasladamos a ver lo que mira, desde sus espaldas, más no lo vemos mirando.



Fotogramas de *“Alemania Año 0”*



Fotogramas de *“Ladrón de Bicicletas”*



La profundidad de campo dentro del neorrealismo (y el cine en general) es vital para otorgarle protagonismo a los espacios, todo esto vinculado con el uso constante de planos abiertos en exteriores. Así la ciudad o el espacio estará presente constantemente y el espectador recibirá también una sensación de localidad y hasta el de estar presente.

Todas estas características y contracciones estéticas, tanto del personaje dentro del plano, así como el protagonismo paralelo de los espacios son de gran significancia, ya que nos introducen a una de las principales y más rescatables características del neorrealismo: el individuo dentro de la sociedad.

La ciudad es la representación de sociedad y modernidad, así que los realizadores neorrealistas se comprometieron con la sociedad y se involucraron en conflictos del sujeto inmerso en realidades colectivas; no sabemos sobre su intimidad, pero si lo contemplamos involucrándose con la sociedad mientras se desarrollan una diversidad de temas y formas en las que la cámara observa a los protagonistas en su vinculación e intervención en conflictos o situaciones sociales.

VARIOS APORTES DEL NEORREALISMO ITALIANO

- El montaje y el plano vacío.

Dentro del neorrealismo, el montaje es otra de las características importantes, los directores buscaron distanciarse del método de montaje tradicional que busca fijar los movimientos y expresiones tal y como son en la vida ordinaria.



El neorrealismo prefirió tomar detalles de la realidad con diversos tipos de información -a los que no estaba acostumbrado el sistema clásico- para combinarlos creando unidades de sentido poético al armar sus historias.

Yasuhiro Ozu, es un director que influyó directamente en cuanto a montaje del neorrealismo y el cine moderno en general. La importancia de su montaje consistía en que dentro de las narraciones le otorga protagonismo a los espacios dentro de la narración; el plano inicia sin presencia de personaje, espera hasta su entrada a cuadro, permite que cumpla su acción o actividad y, cuando el personaje sale del cuadro, la cámara aún se mantiene filmando, se mantiene contando.

Esto tiene que ver con la importancia de la no presencia del personaje y la comunicación que el paisaje o el objeto puede brindar; Yazujiro Ozu, mantenía la creencia del mono no aware, él expresa sentimientos por medio de objetos o lugares vacíos, de ausencias, de *“imágenes que expresan el pathos de las cosas”* (Faena Aleph - 2016)

- **Interpretación.**

El actor es un pilar fundamental dentro del cine, sobre todo del cine clásico y de industria, que se vale de varios métodos y técnicas para personificar y dar vida a un personaje que puede ser ficticio o estar basado en una realidad. El actor es quien comprende determinado proceso o hecho para luego ponerlo en la puesta en escena con la mayor fidelidad a la propuesta del director. El actor de método



mantiene un entendimiento de la dramaturgia y la progresión aristotélica para aportar a un desarrollo clásico de la historia. Pero, los actores profesionales que abordan su trabajo desde el método, lo desarrollan desde sus propias vivencias y desde los grandes dramas aristotélicos.

Estos actores de método no tienen la total capacidad de interpretar a un personaje que tuvo vivencias totalmente distantes a las del actor y, que de esta forma no podrían transmitir otro tipo de vivencias y experiencias.

El neorrealismo italiano mantuvo otras características que fueron influencia e inspiración para los nuevos y novísimos cines latinoamericanos: El uso de no actores, sino de personas que interpretan su mismo papel, es una característica fundamental; personas que se interpretan así mismas, que logran interpretaciones o personificaciones con naturalidad y espontaneidad, una característica de sus interpretaciones es que el nivel dramático actoral disminuye, una especie de neutralidad, atenuación o distanciamiento.

El trabajo con no actores fue una gran característica del neorrealismo, ya que llevo a las pantallas rostros con historia, personas que en su rostro, mirada y acciones manifestaban un universo complejo que nos transmite otras ramas de la experiencia, otras sensaciones.



Estas personas con rostros, al ser puestos en escena a interpretar momentos, situaciones y accionar sobre ellas, crearon un universo extenso en la percepción cinematográfica, crearon un diálogo sobre el uso del actor y el no actor que hasta el día de hoy está vigente. Vanguardias norteamericanas, Las olas Japonesas y La nueva ola de Taiwán, el Novísimo Cine Latinoamericano son parte de los cines que defienden y desarrollan el trabajo con no actores y su experiencia, interpretes que en muchos de los casos muestran su misma vida en la pantalla.

- **Contemplación y plano sostenido o secuencia.**

Otra característica que el neorrealismo tiene es la negación a la reproducción del guion clásico, donde existe una omnipresencia por parte del espectador. Ahora, se hace presente la mirada del narrador que muestra solo fragmentos que le interesan para el desarrollo conceptual del film.

El neorrealismo, contrario a los guiones clásicos (que piensan que solo las acciones que generen otra acción y de esta manera alimenten a la progresión dramática son correctos), opta por la contemplación situacional, colocando a sus personajes en situaciones cotidianas o nada extraordinarias, que llegan a generar tiempos muertos generando una progresión narrativa sumamente leve; los personajes, observan, comen, vagabundean por las ciudades, pareciendo que apenas les pasa algo, o que les pasa muy poco; estos “vagabundeos geográficos y espirituales” nos interiorizan en los pensamientos. Hay un uso bastante recurrente del plano sostenido y secuencia, algo que sirve para atenuar situaciones o



demostrar el peso el tiempo muerto o intentos de plasmar el tiempo real.

El cine neorrealista es imagen, sonido, movimiento y tiempo. El plano sostenido y secuencia también tiene que ver con una negación al lenguaje impuesto, posteriormente explicaremos como el tiempo y el plano sostenido fueron una asimilación de la cultura rural ecuatoriana, la cual fue usada en el mediometraje *“Tienda”*.

- **Temática.**

Las historias están relacionadas con el abandono social y familiar, *“resultantes de un determinismo social responsable de la caída de los dominós: robo y delincuencia”* Portier – 2007), así como también la imagen de ancianos y niños solos enfrentándose a la crueldad y la miseria.

Estas son varias de las más notables características que el neorrealismo italiano desarrolló después de pensar en sus conflictos sociales; su lenguaje fue considerado el inicio de la modernidad fílmica, logrando comunicarse con los nuevos y novísimos cines latinoamericanos, lugar en donde han sido descodificados y reinterpretados para acentuarlos dentro de problemáticas y atmosferas locales, pero sobre todo, adaptarlos con coherencia para que ya no sea el individuo quien combate con la sociedad, sino como el individuo es un producto de esta sociedad.

Éstas características que han sido repensadas para ponerlas en práctica en



Latinoamérica, con sus espacios, tiempos, situaciones y atmosferas distintas y complejas, mostrando cierta comunicación actual entre las dos cinematografías, por lo que más adelante analizaremos éstas mismas características específicamente dentro de films latinoamericanos, sobre todo en el proceso de apropiación de lenguaje que se llevó a cabo en la realización de la película “*Tienda*”, el cual analizaremos en apartados siguientes.

PRIMEROS ROCES LATINOS CON EL NEORREALISMO

En primer lugar, el acercamiento de los realizadores latinoamericanos al neorrealismo italiano se sostiene en el *cine-clubismo*; asociaciones de difusión cinematográfica que tienen que ver con el análisis, la crítica y el comentario colectivo a partir de las visualizaciones de las películas.

Realizadores iconos como Aldo Francia, Miguel Littin, Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, Tomas Gutiérrez Alea, Julio García, Nelson Almendros y varios más, dan comienzo a su formación cinematográfica dentro del cine – club, varios de ellos empezando procesos cinéfilos de crítica y análisis, extendiendo su estudio hasta un posicionamiento didáctico con debates con el público que tenían como objetivo mostrar el carácter artístico del cine.

En las primeras asistencias a los cine-clubes varios de estos cineastas ya nombrados comentan haber observado “*Ladrón de Bicicletas*” de Vittorio de Sica y “*Roma Ciudad Abierta*” de Roberto Rosellini, películas que habían marcado para



siempre sus carreras cinematográficas y, formaban desde el inicio miradas nuevas, frescas y potentes en el imaginario de los futuros realizadores; Aldo Francia comenta en sus memorias *“Acababan de proyectar “Ladrón de bicicletas” de Vittorio De Sica, y tuvimos la sensación de que algo nuevo había comenzado en el cine. En ese momento, siendo ya médico, decidí que algún día también sería cineasta”* (Francia- 2002, 51).

Otro momento de gran importancia resulta del “viaje iniciático” que emprenden varios jóvenes latinoamericanos hacia Italia, con destino de realizar su formación cinematográfica en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Así, grandes iniciadores de este cine como: Tomas Gutiérrez Alea, Julio García y poco después el argentino Fernando Birri fueron aquellos jóvenes que realizando este viaje se formaron en lo que posteriormente culminaría siendo el mítico grupo del Nuevo Cine Latinoamericano, de los sesenta y setenta.

Fernando Birri llegaría a ser asistente de Vittorio de Sica en el filme “El Techo” en 1956, es aquí donde Birri ya no solo se topa teóricamente con la comunicación de su mundo con el del cine italiano, sino que aborda en la práctica el pensamiento y la realización, camino que le ayudaría a la radicalización de su proceso de realizador y el caminar por los rumbos del cine panfletario.

Una extensa actividad es realizada por estos cineastas después de su paso por Italia, iniciando por la realización del cortometraje *“El mégano”* (1955) dirigido por Tomás Gutiérrez Alea y Julio García, que fue la declaración oficial por volcarse



por los caminos del cine social y comprometido políticamente; ellos difundieron la invitación al estreno con el comentario *“primer ensayo de cine neorrealista en Cuba”*. Poco después, Fernando Birri funda la escuela de cine documental de Santa Fe - Cuba, que arraigo tempranamente un carácter realista y social.

Este viaje iniciático no solo sirvió para la aproximación a los métodos de realización y a la comunicación de carácter intelectual entre las realidades de estos dos territorios, sino que motivó al redescubrimiento de necesidades del cine latinoamericano y a la creación de una efervescencia fílmica que motivaría a que varios sectores aprehendan estas motivaciones y atmosferas para sus creaciones. La horizontalidad en la formación y la producción fue una característica que construyó el nuevo cine latinoamericano de los sesentas, pero siempre ha sido poco visualizada.

NEORREALISMO ITALIANO Y SU INFLUENCIA EN LOS NUEVOS CINES LATINOAMERICANOS DE LOS SESENTAS Y SETENTAS.

Una idea en la cabeza y una cámara en la mano.

Glauber Rocha

El cine latinoamericano desde sus inicios, es decir, desde su etapa muda hasta la llamada edad de oro del cine mexicano tuvo la ambición de imitar el proceso de



industrialización de Hollywood y su forma de hacer películas.

A partir de de los años sesenta varios grupos de cineastas, encabezado por Glauber Rocha en Brasil (Cinema Novo), Tomás Gutiérrez Alea y Julio García (Cine imperfecto) en Cuba, por Fernando Solanas y Octavio Getino (Grupo Tercer Cine) en Argentina, empiezan a teorizar sus necesidades, es decir, comienzan a examinar, cuestionar y confrontar perspectivas sobre las realidades socio-históricas por las que atravesaban sus países y como sus cinematografías actuales respondían o no ante estas.

Los cines industriales y sus propias imitaciones latinoamericanas no mostraban la verdadera identidad del pueblo latinoamericano, que en esos años atravesaban dictaduras y represiones del pensamiento. Motivo que inspira a la creación de un cine con intereses colectivos y comprometidos con la sociedad.

En los años sesenta nace el nuevo cine latinoamericano que *“comienza a tomar conciencia colectiva de su otredad, con lo cual ingresaría a la Historia (con mayúscula), donde un film ya no es un simple film, sino la huella de un forcejeo espiritual colectivo”* (García Borrero, 2004:6) (Citado por Galo Torres, 2011:48).

Vemos así nacer un cine comprometido y militante socio -cultural que, como diría Jorge Sanjinés, es un proceso que tiene: *“nuevos ánimos de devolverle al cine su sentido constituyente y las posibilidades de volver a ser espejo de las sociedades y lugar de reflexión de ellas sobre sí mismas”*



A Latinoamérica ha llegado el cine de *“toma de conciencia, denuncia y revolución (...), se había pasado al pathos épico nacional”* (Torres, 2011: 49). Podríamos empezar a encontrar los ecos neorrealistas en los Nuevos Cines Latinoamericanos, empezando por la comparación entre las dos raíces que unen a estos; el contexto de herencia política.

Cabe recordar que las múltiples crisis que atravesaban los países latinoamericanos son el inicio del proceso de consolidación de los nuevos cines latinoamericanos de los sesentas; crisis que devendrían en las dictaduras de esos años. Llegada esta desoladora época de asesinatos, hambre y des visualización de las identidades, surge la mirada hacia el neorrealismo y su reinterpretación para adaptarla y transformarla con las necesidades locales.

La conjugación de la visión social, de la problemática colectiva, volcaría a los cineastas a buscar rescatar su identidad mediante el cine, dejar plasmadas sus necesidades como pueblo latinoamericano, sus identidades y las fortalezas de éstas, el volcarse a dramas colectivos de agitación que generen efervescencia liberadora, revolucionaria.

Jorge Sanjinés resume esta herencia y está comunicación entre estas dos cinematográficas; la italiana y la latinoamericana:

“esa herencia, a nuestro entender prendió con fuerza en los cineastas



latinoamericanos no solamente por su magnitud intrínseca, por su propia fuerza y magia, sino también porque algunas coincidencias históricas y sociales habían creado el caldo de cultivo adecuado. Ambas cinematografías nacieron como producto de una grave crisis social-histórica. El Neorrealismo como un nuevo cine de denuncia de la situación social en la Italia de la postguerra y el Nuevo Cine Latinoamericano como un nuevo cine de denuncia de la situación social, económica, política y cultural en una Latinoamérica dominada y castigada por las oligarquías y militarismos dependientes del Imperio.” (Sanjinés, 2002,: 3).

Latinoamérica empieza a a fortalecerse intelectual y espiritualmente para iniciar este proceso, enfrentamiento con el arte como bandera, realizando una asimilación meticulosa de los procesos del neorrealismo italiano para generar una apropiación coherente y sobre todo, funcional, en donde los conceptos fueron reinterpretados e intervenidos para acoplarlos a las diversas realidades latinoamericanas. Varias manifestaciones cinematográficas empezaron a formarse y tomar parte, aun así no se hayan concentrado para relacionarse directamente con los nuevos cines latinoamericanos, por pequeñas diferencias, surgieron entonces pequeñas integraciones que tenían objetivos cercanos, pero más radicalidad, como el cinema marginal de Brasil o los cines experimentales no narrativos argentinos, todos ellos herederos también de momentos sociales. Una agitación general puebla las conciencias de todos los latinoamericanos y alrededor del mundo, una efervescencia cinematográfica se levantará para filmar todo el proceso.



Como lo dijimos anteriormente, una de las características del Neorrealismo fue filmar al individuo dentro de la sociedad, pero en cuanto al proceso latinoamericano, Galo Torres afirma que *“ el drama individual representado estaba íntimamente ligado a dramas colectivos, o mejor, eran sus alegorías, en el sentido de que en la pantalla funcionaban como delegados dramáticos de un grupo humano real”* (Torres, 2011: 49), y a la vez también afirma que su segunda gran herencia en los nuevos cines es que:

“el neorrealismo y su poética de vida ordinaria y cotidiana eligió nuevos ambientes y héroes: los suburbios, sus viviendas destartadas y sus humildes habitantes, los jubilados, (...) pero (en Latinoamérica) dramatizados como personajes políticos, cuya vida privada no importaba dado su valor nulo como instrumento de cambio social. Gente ordinaria sí, pero atrapada en el phatos nacional” (Torres, 2011: 49)

De todo ello se deduce que varias de las características estéticas e ideológicas del neorrealismo italiano fomentaron un extenso diálogo con las Nuevas cinematografías latinoamericanas de los años 60 – 70, en la que se volvería reduccionista afirmar que solo fue inspiración y escuela de los films de realizadores latinos, sino que, el proceso del neorrealismo continuó desarrollándose más allá de su origen en la post guerra italiana, habitando nuevos espacios y nuevos tiempos, encontrando nuevas voces (que no me atrevería a llamar neorrealistas), donde las coincidencias socio-culturales y el compartir premisas estético - ideológicas



formaron ecos del neorrealismo en Latinoamérica, un dialogo que aún tiene aliento para decirnos que el neorrealismo es una búsqueda constante de un cine, que dialoga y “*se busca a sí mismo*”, al igual que lo hizo el Nuevo Cine Latinoamericano.

Es momento de recalcar que los directores y films más importantes del Nuevo cine latinoamericano son: “*Barravento*”, “*Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*”, “*Tierra en Trance*” de Glauber Rocha, “*Río 40 Grados*” y “*Vidas Secas*” de Nelson Pereira Dos Santos, “*Tiré Die*” y “*Los Inundados*” de Fernando Birri, “*La Hora de los Hornos*” de Fernando Solanas y Octavio Getino, “*Memorias del Subdesarrollo*” de Tomás Gutiérrez Alea y el cortometraje “*Now*” de Santiago Álvarez, que también fue colaborador en “*La Hora de los Hornos*”, películas fundadoras, pilares intelectuales y metodológicos para lo que continuaría en el movimiento cinematográfico más sólido que ha visto Latinoamérica hasta la actualidad.

En la década de los ochenta los nuevos cines latinoamericanos se extinguen, pero con una última voz poderosa nacida en Chile. En un momento chileno de tensión política (búsqueda de que Allende suba al poder) también nace la necesidad de varios cineastas de crear un cine propio, un cine nacional.

Después de la creación del Festival de Cine de Viña del Mar, por Aldo Francia, varios cineastas empiezan a producir films, creando el llamado Nuevo Cine Chileno; un cine con características sociales, en donde resaltaron en su época de iniciación películas como: “*Tres Tristes Tigres*” de Raúl Ruiz, “*El Chacal de*



Nahueltoro” de Helvio Soto y *“Valparaiso mi Amor”* de Aldo Francia. Estos mismos cineastas, junto a Miguel Littin y Patricio Guzmán forman el Grupo de Cine de la Unidad Popular, que se comprometerá en la lucha por el socialismo y, al llegar la dictadura, tendrá que defenderse hasta llegar al exilio.

Estos filmes también han sido fundadores de la escuela cinematográfica chilena, movimientos que por su conflicto todavía continúan en debate y siendo referentes de la historia del cine chileno y latinoamericano. Dichos filmes tienen cierta vigencia, el tema de diálogo de los exilios y el redescubrimiento de chilenos, todavía continua descubriendo alcances y películas perdidas en la época de dictadura.

Con la caída de Allende y el final del proceso de la dictadura en los años ochenta, El Nuevo Cine Latinoamericano se ve “clausurado”, se lleva con él el cine de utopías y el phatos nacional y revolucionario, los cines argentinos y brasileños empiezan a experimentar otras rutas cinematográficas canalizando una época de asimilación de la lucha concretada y una reinención de elementos expresivos e ideologías cinematográficas. Desde este punto empezamos el cine que se vería marcado por la derrota y fracaso de las revoluciones, proceso que nos lleva a un cine de miseria y fatalismo, encontraremos un cine pesimista que opta por dejar registro de las realidades de violencia, miseria y marginación en las que vivía Latinoamérica *“hasta llegar a la pornomiseria y folklorismo de la indigencia”* (Torres, 2011,51).



UNA CIERTA INFLUENCIA EN EL REALISMO SUCIO

El tratamiento de temáticas de abandono social y familiar, de robo y delincuencia expresado en el neorrealismo, parecen haber tenido cierto diálogo con el desarrollo del cine miserabilista latinoamericano en los años ochenta e inicios de los noventa, que decide “recoger el presente y convertirlo en memoria futura” (Maijud – 2009), películas como *“La vendedora de rosas”* (1998) y *“Rodrigo de no Futuro”* (1990) de Víctor Gaviria, son el claro ejemplo de que los cineastas reúsan una construcción dramática de hierro, sino que documentan (mediante la introducción de no actores, sino de personajes que interpretan su propio papel) la tragedia de nuestra sociedad, concretamente mirando hacia las sociedades marginales sumidas en la pobreza, en el abandono; lo desgarrador de la condición humana; hibridando después los retratos documentales con la ficción. Puede considerarse que es el fin del cine de agitación, del pathos nacional, de revolución e identidad que se da por el avance de las dictaduras que deviene en que las miradas de cineasta latinoamericano se pongan en foco los problemas de nuestra sociedad, nuestro fracaso social junto con su violencia y marginación.

Estas películas tuvieron un auge que copó festivales europeos, muy distantes a la realidad miserabilista latina. Lo más importante de esta época cinematográfica resulta el levantamiento de varios cineastas que se opusieron a esta forma de hacer cine, desgarradora y egoísta, que solo manipulaba y se aprovechaba de estos sectores sociales marginados para crear miradas “exóticas” apreciadas por la



opulencia burguesa internacional. A estos cineastas que de cierto modo se aprovechaban de la miseria se los llamó “buitres”, dentro de las películas y el manifiesto del grupo de cine de Cali, caliwood.

Carlos José Mayolo, junto a Luis Ospina manifestaron lo siguiente, en lo ya expuesto anteriormente. *¿Qué es la porno-miseria?*: “la miseria se convirtió en un tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había sido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula del sistema mismo que la generó.”. Este manifiesto revolucionario puso fin al cine miserabilista, que para bien o para mal tiene leves ecos del neorrealismo italiano.

A finales de los noventa se ve clausurada esta época, con películas como *“Ratas ratones y rateros”* filmada en Ecuador y una de las secuelas más importantes *“Pizza, birra y faso”*. Terminada está dura época del cine latinoamericano, deja abierto el camino para nuevas reflexiones y experimentaciones. Dejando atrás miradas miserabilistas, Latinoamérica empieza a formar miradas íntimas del individuo sobre su entorno, el paso está abierto para el Novísimo Cine Latinoamericano.

EL NOVÍSIMO CINE LATINOAMERICANO

En este apartado nos enfocaremos en el análisis del escenario fílmico



latinoamericano que inicia en los años noventa y que nos interesa por los vínculos que se tienden entre diversas películas que comparten similitudes en cuanto a estructura narrativa, ya que sus coincidencias y desarrollos socio - político/cultural tienen cierta claridad que se puede comprender en el análisis en los capítulos anteriores, donde incluimos la herencia del neorrealismo italiano, los procesos de cine, de toma de conciencia de los sesenta – setenta, atravesando el miserabilismo que se volcó hacia las miradas pesimistas después del fracaso del cine de revoluciones.

Cabe recalcar que este apartado se ha desarrollado inspirado en el estudio del libro de Galo Alfredo Torres *“Héroes Menores. Neorrealismo cotidiano y cine Contemporáneo Latinoamericano de Entresiglos”*; una teorización que influye directamente las motivaciones de este proyecto y su investigación, siendo proyección directa para el desarrollo del film *“Tienda”*.

El neorrealismo cotidiano reutiliza reflexiones y lenguajes de sus cines predecesores para resituarlos frente a una sociedad posmoderna que se desarrolla sugiriendo nuevos discursos y manifestaciones que exponen nuevas necesidades de expresión artística. Dichas manifestaciones han dialogado más allá de las nacionalidades y sus distintos procesos de producción, creando una heterogeneidad fílmica que muestra cierta “*subjetividad latinoamericana*” que, como dice Galo Torres, *“es fruto de un cruce entre varios lenguajes e imaginarios actuando sobre su identidad cultural”* (2001, 29-30).



Para iniciar un análisis de este cine, como dice Torres, primero debemos según en su contexto geográfico y cultural, para lo cual tomaremos en cuenta teorizaciones que se han venido desarrollando tiempo atrás, y que han desarrollado teorías sobre la posmodernidad. Torres comenta en su libro *“Héroes menores”*, que estos instrumentos y teorizaciones sobre la posmodernidad son *“aquellas centradas en el quiebre del pensamiento dualista; de la representación clásica en tanto gran relato cerrado, continuo y unitario: de la crisis del sujeto moderno y el surgimiento de nuevas subjetividades o nuevas heroicidades”* (Torres, 2001, 30).

En rasgos muy básicos podemos entender la posmodernidad en cuanto a cine, como un proceso que parte desde la creación de ciertas convenciones de lo que fue llamado cine clásico, atravesando luego un proceso de ruptura de las mismas por medio de la experimentación vanguardista – la modernidad- que usó el modelo dualista para cuestionarlo, abriendo paso a nuevas rupturas más radicales, manteniendo *“una presencia simultanea o alterada de estas convenciones (clásica y moderna) (irónicas o no) en un momento al que llamamos posmodernidad (Zavala, 2015:1). Cabe recalcar que se podría decir que no existen *“textos posmodernos pero si lecturas posmodernas de los mismas”, pero esta intertextualidad o *“interfilmicidad”* es un inicio de lo que hoy podemos llamar posmodernidad.**

Como una consecuencia, desde hace varias décadas empiezan a generarse teorías que se enfrentan con los modelos clásicos que sostienen las ideas de *lo elevado*, estos son las grandes pasiones, los grandes relatos, los que sostiene el



modelo aristotélico clásico con su cosmovisión dualista y conflicto de oponentes que generan las historias, que deciden optar por lo relevante, la unidad y el orden de conflictos, jerarquizando los cánones de cuáles son las ideas e historias de importancia, las experiencias trascendentes, etc.

Además, Torres (2001, 33) cita a Harvey (1998, 60) comenta: *“El posmodernismo (...) toma partido, al menos en algunas de sus vertientes por lo efímero, lo fragmentario, lo discontinuo, lo indeterminado y la superficie”* y es aquí donde las teorías de la posmodernidad empiezan a generar un quiebre del pensamiento dualista y dicotómico que, poco a poco empieza a eliminar las construcciones aristotélicas, desafiando los modelos clásicos de orden, causa, finalidad, progresión y sobre todo centralidad; Torres comenta:

“La modernidad deja de ser tal cuando ya no es posible narrar una historia como algo unitario que rota alrededor de un centro ordenador de acontecimientos. Este descentramiento disuelve la idea de historia única, de curso unitario, de relevancias, centralizada en un personaje o conflicto y de un progreso dirigido hacia un fin” (Torres, 2001 - 33).

Entonces encontramos nuevos intereses, nuevas inclinaciones que motivarán otras investigaciones fílmicas que transitaran las experimentaciones narrativas y estéticas en las que emergen las historias mínimas, cotidianas, los personajes con historias insignificantes, de esas “nuevas heroicidades”, entendiendo esto no como las personajes que realizan actos de gran valentía sino, de las personas que en su transitar cotidiano realizan actos mínimos pero valiosos,



que habitan otra cara de la experiencia humana, teorías que se distancian de las ideas tradicionales e impuestas; teorías que al combinarse con una estética coherente a sus visiones y necesidades lograrán un lenguaje sólido que analizaremos a continuación.

El construir guiones que estén fueran del lineamiento tradicional aristotélico donde no se apuesta por una progresión dramática con conciencia de orden, centralidad y finalidad nos envía a un cine de casi nulo contenido pasional o épico, donde se desdramatiza al personaje y sus historias; gente corriente sin historias espectaculares. Las cotidianidades son representadas y a veces hasta registradas y sus personajes mantienen una baja intensidad emocional que al mezclarse con esta invitación a observarlos durante largas duraciones nos aproxima a un estado de “no pasa nada”, pero a la vez son imágenes en movimiento y tiempo que desprenden otras visiones sobre la experiencia, la emoción y la heroicidad de lo menor y cotidiano. Pequeñas épicas diarias son las que se toman en cuenta al momento de elaborar un guion donde por lo general sus personajes en sus historias mínimas no solo logran retratos intimistas individuales, sino que funcionan como síntomas de una época concreta.

La contemplación es uno de los síntomas más recurrentes del neorrealismo cotidiano, y uno de sus pilares expresivos, donde el factor de plano secuencia o plano sostenido se funde con un tiempo trascendiéndolo de la mera duración, sino volviéndose una mirada de extensión temporal real dilatada, que se sale totalmente de los cánones del guion clásico y moderno. La contemplación casi como una mirada testimonial o documental que pide la atención e integración del espectador



al filme para poder generar un extrañamiento que trascienda la idea del “no acontecer” y que pueda transmitirnos en aquellos vagabundeos espirituales, monólogos interiores o tiempos muertos momentos importantes de la existencia humana que construye a sus personajes.

Christián León, en el prólogo del libro “Héroes Menores”, neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entre siglos” comenta lo siguiente:

“Frente al vértigo de la sociedad del espectáculo, que tiende a la estimulación agresiva de todos los sentidos, este nuevo tipo de realismo busca reducir al mínimo las caras de emoción, pasión y acción. De ahí que en la mayoría de película analizadas (en el libro de Torres) exista una revalorización del presente en estado puro, a través de la intensificación de la sensorialidad que trabaja el carácter escultórico del tiempo. De ahí que el autor sostenga que las narrativas de la contemplación se opongan a las imágenes monumentales, utopistas militantes o miserabilistas” (2001, 13).

La narrativa de las historias no se limita aun centro o personaje narrador, sino que prefiere fragmentar de diversas formas el relato e incluso volviéndolos relatos coral. Otra peculiaridad es que se toma distancia del centro que cuenta la historia, y podemos llegar de diversas maneras al personaje protagonista de la historia; diversas vertientes narrativas pueden llevarnos o distanciarnos de la historia o su protagonista. La noción de finalidad y hasta la inconclusión narrativa son valoradas en el neorrealismo cotidiano; sus historias al no tener una continuidad narrativa



dirigida hacia un fin, sus finales pueden parecer inconclusos o extensamente abiertos sin que las historias tengan que cerrar con un “fin” definitivo y clásico, así existen varias lecturas que en vez de limitarse, expanden la presencia la oportunidad imaginativa del público.

Por otra parte, la investigación y ejecución de procesos documentales es una de las grandes constantes del neorrealismo cotidiano, varios de sus filmes parecen ser una hibridación entre la ficción y el documental o hasta generar una confusión en las primeras etapas del film, como ejemplos radicales de este tipo de tratamientos podemos encontrar a “*La Libertad*” y “*Los Muertos*” de Lisandro Alonso o “*Hamaca Paraguaya*” de Paz Encina.

Estos relatos a los que se los puede llamar minimalistas han encontrado otra forma de expresar mediante la contemplación y desdramatización; pequeñas historias, pequeños viajes sensoriales que nos muestran un cine humano y propio. La sensación de hibridación entre ficción y documental en ciertos de los films se da por un afán al retorno a los orígenes del cine, es decir, un intento de ir tras las llamadas tomas puras de los Lumière. Además, procesos como la contemplación, el plano secuencia o sostenido, el tiempo dilatado o real que niega el tiempo fílmico, son características que nos remiten a la sensación documental, negando compleja puesta en escena que las sostiene. Más adelante realizaremos un análisis de el filme “*La Libertad*” de Lisando Alonso para introducir este tema de hibridación documental.

El cine contemplativo en Latinoamérica se ha trasladado a *mirar al otro*, y



alejarse de la auto representación para crear sus filmes: cómo dice Christian León sobre estas películas: *“parecen construir sus narrativas en cara al deslumbramiento frente al otro en el plano cultural, étnico, de clase, de género, o generacional”* (León -Torres . 2001, 17) .

Estas son varias de las diversas características narrativas y estéticas que el neorrealismo cotidiano ha solidificado en las dos últimas décadas y que ha generado procesos de investigación y producción, en donde “Tienda” se sumergió en un proceso de investigación teórica y de lenguaje para su realización. Este concreto y modesto estudio del neorrealismo cotidiano teorizado desde las bases de Galo Torres se ha enfocado en las características desde las que emerge el proyecto “*Tienda*”: contemplación, plano sostenido secuencia, tiempo real y muerto descentramiento y revalorización documental, héroes menores e historias mínimas que fueron logradas en “*Tienda*” y que analizaremos en el capítulo siguiente, con detenimiento en cada caso haciendo una retrospectiva a la práctica desde la cual surgió.

HACIA LAS MIRADAS PURAS, HIBRIDACIÓN FICCIÓN – DOCUMENTAL, LISANDRO ALONSO Y “LA LIBERTAD”

Lisandro Alonso, argentino, se muestra como uno de los cineastas más importantes en Latinoamérica, manteniéndose en el ojo de varios de los festivales de cine más importantes del mundo, fue uno de los que volteó la mirada de los



críticos al cine que los jóvenes producen en Latinoamérica. Su ópera prima *La Libertad* (2001), seguida de *Los Muertos* (2004) y finalizando con *Fantasma* (2006), forman parte de una trilogía de gran extrañeza ya que logra un diálogo entre sus films dándoles cierta continuación “*como si en su progresión cada film incluyera en su seno la lectura a los anteriores y el deseo de volver sobre ciertos puntos ya transmitidos, que se resignifican.*” (Russo- 2011, 301).

En este apartado abordaremos su primera película en donde podemos encontrar cierto diálogo entre la conjugación de la ficción y el documental, además es un film preciso para hablar del espacio y tiempo que forman parte fundamental de la narración alonsiana; un tiempo y un espacio que sostienen por sí mismos un universo alterado, el de la percepción de Alonso, creando una atmósfera reflexiva y misteriosa que se encuentra más elevada que los deseos de dramatización y narración.

“La Libertad” (2001).

El medio de la noche relámpagos iluminan el horizonte mientras que Misael se encuentra frente a una fogata comiendo un animal del cual veremos su caparazón fotogramas después. Al amanecer Misael en medio de la inmensidad de la pampa argentina, camina silencioso sosteniendo un hacha, la cual comenzará a usar para derribar varios árboles, uno por uno. Después usará una máquina para darle los toques finales a los troncos caídos.

Este es el inicio de *La Libertad* y a estas alturas el espectador no sabe el



nombre de nuestro personaje: Misael, un personaje silencioso que apenas se relaciona con otras personas; el camino que como espectadores transitaremos para intentar aproximarnos a él será por su relación con la naturaleza, sus espacios y sus tiempos.

En la entrevista concedida a Patricio Fontana para la revista Otra Parte en el año 2009 Alonso afirma:

“Si me preguntan qué es el cine, respondo: los hermanos Lumière. Ante las imágenes de los Lumière uno se pregunta: ¿qué es esto?, ¿documental?, ¿ficción?, ¿entretenimiento? No lo sé. Era poner la cámara y sorprenderse con lo que pasaba adelante (...) eso siempre me atrajo de los Lumière. Y después, de Herzog, me interesa la aventura de hacer cine, la aventura de salir a encontrar, de salirse de uno mismo y brindarse”

Y, sí, Lisandro Alonso tiene algo de Lumière: las imágenes-movimiento que observamos en *“La Libertad”* mantienen una atmósfera curiosa que no nos deja definir si estamos habitando un cine documental o de ficción. Podría decirse que son los dos. Alonso maneja un retorno a los orígenes del cine, una cámara que observa y deja que el espectador registre las imágenes y empiece a imaginar el contenido detrás de esta, eliminando a Misael como personaje protagonista de un accionar dramático, sino permitiendo que sea una especie de ente físico habitando un espacio concreto en el que realiza un monólogo interior dentro de su cotidianidad y el aletargamiento temporal que la pampa impone sobre él. Este cohabitar de un espacio – sujeto, nos permitirá un extrañamiento del cual obtendremos información;



Alonso huye de una creación narrativa – dramática. Misael es un ser dentro de una atmósfera sin acción dramática, alimentando un film desdramatizado.

Eduardo A. Russo sobre el cine de Lisandro nos comenta lo siguiente:

“La puesta en escena no jerarquiza su acción, es decir, no instala al sujeto como protagonista y al paisaje como fondo, sino que atiende al hombre tanto como al entorno que -ya se establece claramente en esos primeros minutos- poseerá una dimensión tan activa como el protagonista.” (Russo- 2011, 302).

Alonso en la misma entrevista ya nombrada comenta que los temas de sus películas surgen de la zona donde quiere filmar. Esto explicaría el inicio del cohabitar entre sujetos y espacios que en *“La Libertad”* es un punto de anclaje en la narrativa de Alonso y que luego lo veremos continuar en todas sus películas.

Veremos un elemento fundamental en la narrativa de Alonso dentro de *“La Libertad”*: las imágenes mantienen una duración temporal extensa mientras Misael transita la silenciosa y extensa pampa, vagabundea en busca del árbol preciso, y lo observamos mediante planos secuencias y planos sostenidos. Las imágenes nos recuerdan al registro puro de los Lumière, generando una impresión de realidad de la imagen cinematográfica, creando una presencia fílmica bastante peculiar, ciertamente indescifrable, creando una belleza sin pretensión, como diría Russo *“Hay una belleza en los planos que no nacen por el afán de embellecimiento propuesto por su autor, sino cierta plenitud del mundo visible y audible, reduplicada por la imagen”* (2001, 305).



Estamos frente a un personaje menor, sin atributos extraordinarios, pero su cotidianidad nos transmite cierta reflexión espiritual, y Alonso, al final de la película, al volverla cíclica con la escena nocturna del comienzo, diciéndonos que no solo Misael atraviesa la cotidianidad, sino que ésta se encuentra atada a la rutina.

Podría decir que este film no pretende contar una historia, que nunca pretendió narrar y que *“La Libertad”*, es una película que nos habla sobre el cine. Es una película hecha para mostrar varias posibilidades del cine.



Fotograma de película *“La Libertad”*.



CAPITULO III

HACÍA UN ENSAYO DEL NOVÍSIMO CINE EN ECUADOR

El contexto de la cinematografía en Ecuador, es aun naciente y disperso, aunque el nacimiento en el año 2007 de la Ley de Cine ha contribuido a que el cine ecuatoriano tenga una expansión en cuanto a producciones, apoyo a eventos de difusión que ha llevado a cierto encarrilamiento, sin embargo esto no ha evitado que la mayoría de las películas se desarrollaran sosteniéndose de procesos e influencias euro - norteamericanas. Es por ello, que en toda esta creciente filmografía es difícil encontrar películas que responda a cierta latinoamericanidad y mucho menos una voz ecuatoriana dentro del cine, a la que podemos llamar “cine nacional”, más allá de que este sea su espacio geográfico de realización o que sus realizadores o productores sean de nacionalidad ecuatoriana.

Se podría afirmar que gran parte de los temas retratados responden a opulencias burguesas y a conflictos distantes a nuestras realidades socio- culturales, por lo que esta investigación tiene el objetivo de que el proceso de “*Tienda*” responda a un cine que pueda ser llamado nacional desde su temática hasta su tratamiento narrativo-estético y apegarse a la corriente latinoamericana de actualidad –el neorrealismo cotidiano- que tiene zonas de resonancia como un cine de identidad



Por este motivo esta investigación teórico - práctica, se concreta de la realización del medimetraje *“Tienda”*, pretendiendo adentrarse en procesos fílmicos de conveniencia latinoamericana y ecuatoriana por medio de un análisis crítico y autorreflexivo aplicado a la práctica del metraje *“Tienda”* aspirando mostrar por medio del hacer investigativo un ensayo de cine neorrealista cotidiano en el Ecuador.

Cabe recalcar, que considero que existen varias películas que mantienen su voz y una búsqueda de cierta identidad, o podría decirse también que mantienen un proceso de exploración que busca originalidad y frescura aprovechándose de nuestras diversas identidades y circunstancias socio-históricas; películas como *“Silencio en la Tierra de los Sueños”* de Tito Molina, *“Black Mama”* de Miguel Alvear, *“Prometeo Deportado”* de Fernando Mieles y también las películas documentales *“Con mi corazón en Yambo”* de María Fernanda Restrepo y *“La Muerte de Jaime Roldós”* de Manolo Sarmiento, son filmes que han recibido gran apoyo del público ecuatoriano en salas y en crítica, y llegan a demostrar que el cine ecuatoriano todavía necesita transitar un proceso de auto representación para explorar momentos históricos e identidades en las que es posible encontrar caminos que definan al cine nacional como un conjunto de films que dialoguen por similitudes temáticas, narrativas, estéticas y sobre todo, identitarias.

Comparto la idea de Sanjinés cuando dice que el cine debe ser un espejo de las



sociedades y un espacio de reflexión sobre las mismas, por lo que mi ideología cinematográfica me invita a realizar una búsqueda de un cine que promueva cierto diálogo o reflexión de un pequeño aspecto de la ecuatorianidad y la latinoamericanidad que cinematográficamente aporte a la diversidad de miradas sobre el cine en el país.

Por estas razones, este proyecto se ha visto motivado a iniciar un proceso experimental para realizar una obra fílmica que pueda ser considerada ecuatoriana desde su representación sociológica, su historia, narrativa y su proceso de apropiación estética. He encontrado varias características del neorrealismo cotidiano que pueden ser canalizadas dentro de la realización de *“Tienda”*, re-utilizadas y re-contextualizadas para que la apropiación sea coherente dentro de la investigación previa, intentando, como lo pronunciamos anteriormente que, *“Tienda”* sea un ensayo de ficción neorrealista en Ecuador.

En este capítulo se hará un breve repaso de como inició el proceso de desarrollo de la idea hasta el guion, después su proceso investigativo, para llegar al proceso de producción poniendo mayor énfasis en realizar un análisis del proceso de dirección y de todas las decisiones narrativas y estéticas desarrolladas en ésta última fase del proyecto. Todo esto nos dará la oportunidad para realizar un estudio en conjunto de la obra terminada y un análisis específico de varios planos y escenas, que nos servirán para hablar de nuestro objetivo inicial; que *“Tienda”* sea una obra fílmica que refleje y reflexione sobre nuestra sociedad.



DESARROLLO DEL PROYECTO FÍLMICO DE “TIENDA”

De la intuición a la idea.

El proceso inicial para desarrollar un proyecto filmico es la idea, comprendiendo idea, como una representación mental, real o imaginaria, concreta o abstracta a la que se llega tras la observación de ciertos fenómenos y experiencias. Dicha idea tiene que ser desarrollada y atravesar varios procesos y etapas hasta alcanzar su proceso de solidificación plasmado en el guion final que será la herramienta esencial para que podamos pre producir y producir nuestra película.

Los métodos en los que la idea se transforma en guion son bastante diversos; el caso del proyecto “*Tienda*” se realizó tras agrupar dos vertientes, la primera teórica – reflexiva y una segunda vertiente imaginaria – perceptiva.

La primera de estas vertientes se sostiene en reflexiones comentadas anteriormente donde la elección de una historia debe estar contextualizada sobre conflictos socio-históricos/culturales que reflejen parte de nuestra identidad y entrando en diálogo con quienes somos; un cine que refleje sectores de nuestra sociedad y cree reflexiones sobre las mismas.

La vertiente imaginaria – perceptiva tiene que ver con la parte creativa que nació con la absorción de ciertas imágenes y la apreciación de experiencias personales



que se narran a continuación. La primera nace de la intuición de una imagen.: dos jóvenes trasladándose en una bicicleta por una calle vacía, uno de ellos manejaba la bicicleta y el otro llevaba un cilindro de gas doméstico con confianza. Por otra parte, en un viaje al campo era una fuerte presencia la soledad de los ancianos en los portones de sus casas; horas sentados mirando los diversos paisajes; a esta experiencia en el campo se sumó una fotografía que el guionista y director había realizado de su padre mirando por una ventana de una casa de adobe abandonada; nunca estuve muy seguro de que miraba él, siento que solo fue una simple contemplación del paisaje andino. Desde ese momento puse una especial atención al paisaje andino, pase horas contemplándolo y caminando por sus parajes hasta sentir que debía contar una historia ahí. Este pequeño conjunto de imágenes y experiencias se adueñaron de mi pensamiento, entonces decidí empezar una historia que debía contener a dos jóvenes paseando en bicicleta con un cilindro, y a un adulto mayor contemplando por la ventana y realizando actividades cotidianas. Es de estas ideas de donde empieza el proyecto experimental *“Tienda”*.

Con el tiempo la idea empezaba a desarrollarse y proyectarse, varios elementos iban juntándose formando pequeñas secuencias de imágenes que debían ser conjugadas, pero, dentro del proceso de finiquitar la idea debíamos definir cuál era el tema del que hablaría la película. En el proceso de buscar el tema uno de los momentos más importantes fue cuando empecé a analizar a las personas de los pueblos rurales, y me di cuenta de que entre sus habitantes existía una crisis generacional: la mayor parte de pobladores de estos pueblos son ancianos o adultos mayores, y cuando se veía a jóvenes de entre 22 y 28 años resultaba muy llamativo



ya que era demasiado difícil visualizarlos ya que los jóvenes de esa edad ya habían salido a vivir en las ciudades en busca de una vida más moderna o algunos todavía al extranjero en los rezagos del fenómeno migratorio.

De este pequeño análisis se logro observar varias imágenes, causando especial afectación una imagen un padre de alrededor de 65-70 años y un joven de 25; los dos eran muy distintos, el padre con vestimenta campesina cargando un pico, el hijo con ropa citadina común y escuchando música en su celular, lo cual fue la primera aproximación a quienes serían nuestros personajes.

Con estas premisas se comienza a forjar la historia desde la idea, en un proceso de asimilación y transformación objetivas o subjetiva pero que tiene el objetivo de abordar las más esenciales peculiaridades del sector rural andino ecuatoriano. Dentro de este proceso se definió el tema de la película que entonces pretendería contar la historia de una distancia generacional, un padre que pertenece a la vida campesina y un hijo que ya ha sido influencia por la modernidad y por esta razón tiene necesidades y deseos que en su pueblo no puede cumplir.

Contexto de desarrollo de guion.

La experimentación en esta investigación comienza trasladando la historia por medio del contexto social, al sector rural de la sierra andina del sur del Ecuador como universo fílmico; la problemática y los conflictos que suceden en el campo son distintos a los experimentados en la ciudad, que hoy es el símbolo de



modernidad por excelencia. Los pueblos rurales ecuatorianos son un referente y representación de ecuatorianidad ya que este sector y sus habitantes han formado de forma ancestral nuestras tradiciones y parte de nuestras costumbres dentro del mestizaje. Por otra parte, los sectores rurales, transmiten una percepción peculiar en cuanto tiempo-espacio por medio de su paisaje y sus distancias, lo que es un buen referente para iniciar una idea y desarrollarla en cuanto historia.

Para situar el contexto donde se desarrollaría la historia realizamos un estudio de la realidad sociológica que atraviesan varios sectores de la ruralidad y que han sido importantes dentro de la historia de Ecuador. Los pueblos rurales atraviesan un periodo de post migración haciendo que el pueblo genere distintos cambios en sus costumbres dejando una inestabilidad de identidades, arquitectónica y sobre todo generacional.

De esta manera, los pobladores más antiguos continúan manteniendo cierto costumbrismo, pero no se identifican fácilmente con la velocidad de la modernidad que se ha introducido al campo esta década; mientras que los jóvenes habitantes ya no se encuentran adaptados a este medio geográfico, su velocidad, y sus antiguos hábitos rompiendo en parte sus relaciones generacionales y buscando formas de vida más cercanas a las urbanas, dos puntos de vista muy distintos que son vividos dentro de un mismo contexto en el presente.

Se decidió escribir un guion donde el narrador no interfiera ni sea parte de la



narración, un punto de vista independiente a la película, un guion que pueda tener momentos de autonomía dentro de la historia que por esta razón pueda decidir como llegar a los puntos y personajes que continúan contando la historia. Un narrador extra-dietético sería el encargado de contar la historia.

El tratamiento narrativo tuvo el objetivo de que la escritura proponga los diversos planos del film y sus movimientos, es decir, desarrollar un guion meticuloso en donde el guionista tenga el poder de comunicar cual era el lenguaje de planos que se usaría ya que es una historia donde la imagen es parte de la propuesta inicial y sería la encargada de transmitir un punto de vista con potencia y comunicación. . De la misma manera, la escritura de guion sugiere un tratamiento temporal específico, donde el tiempo se dilatará y cree una lazo con la imagen; la contemplación.

Finalizado el proceso investigativo y posterior escritura de guion, obtuvimos después de 8 borradores el guion final de *“Tienda”*; una historia sobre una separación, una historia sobre el no pertenecer. *“Tienda”* Busca retratar las relaciones humanas y los momentos de distanciamiento que genera la cotidianidad; una relación padre – hijo. Dentro de la historia ellos mantienen uno de los pocos momentos para compartir en su coexistir, pero esto es truncado por la necesidad de conseguir un cilindro en medio de una escasez de gas, lo que llevará a Olmedo a emprender un pequeño viaje. En el transitar de cada personaje, cada uno decide tomar su propio camino y decisiones, banalizando la relación humana, la aferración familiar, rompiendo el concepto de compromiso de afección moralista; cada uno es dueño de su vida. El proyecto fílmico investiga la capacidad que tienen las personas



para decidir sobre sí mismo y sus actos; sobre sus destinos.

Con este guion desarrollado, iniciamos una investigación donde buscamos pretende que la experimentación del lenguaje en el sector rural genere varias posibilidades expresivas, estéticas y una exploración al cine que desea plasmar una identidad cultural actual a través del punto de vista externo; del narrador. El realizador canalizará su perspectiva percibida frente al campo, un espacio que no es suyo ni conoce, imponiendo puntos de vista exteriores.

En un apartado posterior se profundizará sobre el tratamiento narrativo que nace desde el guion y se conjuga con la realización dirección del metraje.

Datos importantes de pre-producción.

Uno de los primeros, o quizás de los más importantes procesos fue la búsqueda de locaciones y escenarios para desarrollar la historia de *"Tienda"*, ya que estos espacios debían responder a varias necesidades que rotan alrededor de la idea de que el campo puede generar una percepción distinta en cuando individuo dentro del espacio que lo transforma y de cierta forma moldea. Por otra parte donde el tiempo del individuo sea apreciado de una forma distinta al de la ciudad, donde este tiempo transmita un transcurrir distinto al de otros sectores. Debido a ello, los espacios y paisajes deberían ser suficientemente fuertes para que aporten a la realidad de los individuos protagonistas de la película.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Fotos de distintos scoutings de locaciones.



Existieron varios aspectos teóricos que como habíamos dicho en capítulos anteriores consistían en situar al film en un espacio que muestre un sector importante de nuestra identidad por eso escogimos finalmente un sector de la sierra andina ecuatoriana. Después de recorrer 12 cantones distintos de la provincia del Azuay escogimos filmar en el Cantón el Pan, en la parroquia de San Vicente, y desde que definimos concretar un lugar específico decidimos aprovechar varios de sus elementos para desarrollar el guion, es decir, cuando ya decidimos las locaciones aprovechamos elementos visuales, sensitivo, sonoros y materiales para desarrollar situaciones que tengan el aporte y la riqueza de lo real encontrado en las locaciones.

Para la elección de los actores se realizó un proceso de casting al cual asistieron 24 participantes entre estudiantes de teatro y personas sin experiencia. Escogimos a dos estudiantes para los papeles principales Eddy Rodríguez quien interpretaría a nuestro joven protagonista, Olmedo y a Carlos Lituma, quien interpretaría en la historia al amigo de Olmedo, Ñañaucó. La persona que interpreto al personaje del padre fue Humberto Coronel; llegamos a él a través de una fotografía de un rodaje de una película de Carlos Pérez Agusti. El resto del casting que participo fueron personas de la población donde rodamos la película, varias personas interesadas desde nuestra etapa de investigación se acercaron deseosos de participar, entre ellos Abdón Torres, Carlos Torres y varios más.

El realizar un rodaje fuera de nuestra ciudad y zona de confort, consistía en un



traslado completo del equipo técnico y artístico a un pueblo a dos horas y media de distancia, lo cual consistía en realizar varios gastos sobre todo de traslado y alimentación del equipo de rodaje, tres días y medio permaneceríamos en la parroquia de San Vicente. El rodaje sería imposible sin un presupuesto mínimo que sostenga el rodaje en las afueras.

Por esta razón emprendimos un proceso de levantamiento de fondos, de esta manera el proyecto *“Tienda”* ganó un proceso de pitch realizado por la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay y pudo acceder a un presupuesto de 800\$. Al final del rodaje el costo de la película tuvo un valor de 1300\$. El dinero se juntó tras un aporte de personas del equipo que consistía en 200\$ y una inversión de 400\$ realizada por el director y guionista de *“Tienda”*. Con estos recursos y una pre producción básica, donde escogimos trabajar en locaciones reales, donde el arte intento ser fiel con el que contaban las locaciones estábamos listos para trabajar. Gestionamos una casa comunal donde todo el equipo se alojaría durante los tres días de rodaje en el cantón el Pan. Cabe recalcar que ninguna persona del equipo técnico o artístico recibió una paga por la realización de *“Tienda”*, ya que se lo tomó como un esfuerzo conjunto por sacar adelante la obra.

Finalizado el proceso de preproducción donde la planificación de rodaje fue concretada y las necesidades técnicas, operativas y artísticas estaban definidas, el rodaje y puesta en escena eran el siguiente paso del proceso del proyecto *“Tienda”*. En este momento el departamento de dirección será el encargado de que el rodaje se realice a fidelidad con sus premisas y resolver cualquier conflicto de rodaje, para



que dentro de la experimentación propuesta, se llegue al objetivo deseado.

ESTILO DEL DIRECTOR

La dirección y el rodaje.

El oficio del director abarca un conocimiento de todos los distintos departamentos necesarios para hacer una película; fotografía, arte, sonido, entre otros, con el objetivo de poder comunicar información de manera concreta a cada uno de ellos para lograr un trabajo homogéneo, es decir, para que todos estén haciendo la misma película. El director es la persona que tiene toda la película en la cabeza y es quien tiene la última palabra en la toma de decisiones. Todo esto no se trata de un grado hegemónico, sino, tiene el objetivo de que el director sea quien le da unidad atmosférica y coherencia narrativa a toda la película. El director en quien está presente en todas las etapas de creación de la película; hablar de etapas nos hace hablar de distintas películas: la primera es la película que se escribe, la segunda es la que se filma, la tercera es aquella que se monta y la cuarta es la que recibe el espectador.

En el rodaje, la segunda película, es donde se ponen en práctica todos los conocimientos y métodos con los que cuenta el realizador en función de llegar al mejor producto posible; el rodaje es una etapa donde se toman decisiones contundentes y a veces hay que resolver conflictos y aprovechar los llamados hallazgos aunque estos no solo son creativos, sino pueden responder a cambios



drásticos en la producción y, es cuando un realizador pone a prueba su trabajo, es también donde la improvisación implica que se debe tomar decisiones, pero que continúen la coherencia y narración de la película. Esto solo es posible cuando el realizador tiene clara la idea de la película, su premisa fundamental, saber a dónde quiere llegar, es decir, saber que quiere contar y como lo quiere contar, sin esto, una película se vuelve dispersa y no tendrá unidad atmosférica.

En el rodaje de *“Tienda”* se tuvieron varios de estos hallazgos de rodaje, en la que varios elementos de producción no fueron posibles por diversos temas, pero el equipo tuvo que resolverlos, encontrar nuevos métodos y salidas para que la historia pueda continuar y a pesar de ciertos cambios desde guion que a la final le dieron más valor creativo, y volvieron de la experiencia de rodaje una obra misma.

El proyecto *“Tienda”* cuenta con la particularidad de que Francisco Álvarez Ríos, quien fue el encargado del proceso de investigación y escritura de guion, sería también la persona encargada de cumplir con la responsabilidad de dirigir el rodaje y la puesta en escena de la película. Al ser la misma persona la que este vinculada en todos estos procesos creativos se concibió un nivel de comprensión de premisas narrativas y estéticas concretas. Esta continuidad en la proyección de las ideas desde el inicio hasta el final del proceso forjó que los objetivos sean logrados, es decir, se consiguió que las premisas y propuestas de guion/dirección tengan una coherencia sólida y fidelidad a los distintos objetivos teóricos que dieron inicio al proyecto.



Premisas generales de dirección.

Después de que el proyecto “*Tienda*” inició desde una serie de reflexiones teórica sobre los procesos de desarrollo de cines latinoamericanos y sus diversidades, atravesando reflexiones críticas sobre el cine ecuatoriano y después de realizar un estudio sobre la teoría de Galo Alfredo Torres sobre el neorrealismo cotidiano, se objetivaron varias premisas y objetivos determinados que tendrían que ser concretados en el rodaje y puesta en escena del metraje.

- Contar una historia que a pesar de su espacio de desarrollo y situación tan específica pudiese funcionar como universal, entonces una de las ramas que alimentaban la premisa del guion general era también el incluir el intento de metaforizar mediante la aventura de salir de uno mismo los problemas que surgen en toda la humanidad: la búsqueda del futuro y la independencia, pero concretándolos en la levedad de los sectores rurales y sus personas.
- La investigación en cuanto a dirección se propone utilizar el séptimo arte como registro de nuestra realidad cercana, dejando documentado conflictos que sociológicamente hemos atravesado, siendo Latinoamérica, Ecuador y su serranía el lugar donde una historia se desarrolla, con conflictos reales a su tiempo, donde el realizador considera de suma importancia situar su obra cinematográfica dentro del campo del cine latino, de investigar al héroe



menor, sus conflictos y tiempos y, varias otras características que hacen del cine nacido y desarrollado en Latinoamérica, que se presente como un género concreto con su propio lenguaje y tiempo para ser expresado. Actualmente existen varias características que pueden identificar a una película, más allá de ser filmada en América latina y de filmar su costumbrismo cotidiano para que tenga un lugar propio dentro de la marea moderna que define el cine latinoamericano actual.

- Esta investigación fílmica propone una búsqueda en el paisaje de montaña, su gente, su tiempo y sus costumbres actuales como pilares para la creación de un lenguaje cinematográfico que pueda manifestar esta identidad y costumbre ideológica (desde punto de vista externo; desde el narrador, el realizador), que ha sido invadida por la modernidad y vive un periodo post-migración.
- Que las premisas propuestas anteriormente se desarrollen en función de crear una historia que se transmita como identitaria, es decir, que el metraje “*Tienda*” sea fiel a transmitir una historia que hable de nuestra identidad como ecuatorianos y que su conflicto sea absorbido como ecuatoriano; una historia hecha desde nuestra identidad y realidad, que comunique nuestros conflictos y que se exprese con coherencia mediante un lenguaje desarrollado, canalizando varias percepciones de la realidad en la que se contextualiza nuestra historia.



Estas premisas deberían ser logradas mediante desarrollo hábil en cuanto uso de métodos narrativos propuestos desde el guion y, extendidos en el proceso de puesta en escena; dos etapas con premisas propias que desarrollaremos a continuación.

Tratamiento Narrativo.

Procesos específicos de narración han sido desarrollados técnicamente a nivel de guion y artísticamente a nivel de dirección.

Dentro del proceso de realización del guion, desde el inicio de su desarrollo se había decidido alejarnos del tratamiento del guion clásico aristotélico, que encuentra en el “guion de hierro” su máxima expresión. Esta decisión se solidificó ya que se había concebido que las normativas del guion tradicional aristotélico no daba oportunidad de representar las diversas identidades con sus múltiples virtudes, problemáticas y sensibilidades. Los guiones clásicos no representan, como comentamos anteriormente, distintos extrañamientos que transmiten otras caras de la experiencia como la cotidianidad, la dilatación temporal en la contemplación de la banalidad, el vagabundeo geográfico y espiritual o el monologo interior.

Al haberse escogido la historia de Jacinto y Olmedo, un padre campesino y un hijo en pleno distanciamiento de sus raíces paternas y culturales, que se desenvuelven cotidianamente en la ruralidad y que funcionan como representantes de un sector de la cultura social del Ecuador, en una historia ciertamente marcada por la



casualidad y la indeterminación definitivamente no podríamos apropiarnos del guion tradicional aristotélico y dicotómico y debíamos explorar la creación experimental de nuevas formas de guión, donde podamos dar tratamiento a una historia que sucedería en un sector rural específico de la sierra andina ecuatoriana, donde podamos desarrollar con libertad la vida de nuestros pequeños personajes distantes de las grandes emociones y pasiones, quienes atraviesas historias cotidianas y ordinarias, que son momentos donde se forma otras ramas de la experiencia humana. Estos personajes, representantes de nuevas heroicidades de lo menor, encargados de transmitir el habitar de las “épicas cotidianas”.

La historia de “*Tienda*” en la que Jacinto realiza actividades ordinarias en su vivienda durante un día mientras en ciertos momentos espera a su hijo, Olmedo, quien ha partido al pueblo en busca de un cilindro de gas que no necesita con urgencia, atraviesa mínimas peripecias cotidianas en su búsqueda, hasta llegar casualmente a la ciudad, donde decide realizar ciertas actividades que el campo no se lo permite, pero sin que nada de lo que le pase se vuelva en él un acto espectacular, nos afirma el grado menor de la historia y sus personajes, a los que no les sucede nada de valor causal, espectacular ni dramático; entonces, nos situamos en un cine de desdramatización, que elimina, valga la redundancia, las nociones de progresión dramática, que se basa en utilizar otro tipo de herramientas para generar extrañamientos, y desplegar un cine de carácter más sensorial.

En éste proceso de negación del guion tradicional aristotélico, se negaban ciertas características más, como las nociones de causa, progresión, centralidad, orden y



finalidad que el gran relato cerrado se sostiene para desarrollar sus historias y sus procesos dramáticos. La ausencia de estas herramientas dramáticas abre las puertas para que otro tipo de tratamientos narrativos pueble y construya una historia y permita que abordar otros matices anticlimáticos, donde la fuerza de la mirada atenta y observadora de la contemplación permita que se cree una atmosfera sensorial que será comunicada a través del plano secuencia/sostenido, el tiempo muerto, el plano vacío; narraciones necesarias para generar extrañamientos que comuniquen los universos extensamente vivos existentes ya nombrados, vagabundeos geográficos/espirituales y monólogos interiores, en la experiencia de lo secreto, de lo mínimo.

La contemplación, los tiempos muertos, los planos sostenidos fueron una apropiación que realizamos, ya que al mismo tiempo en el que se desenvuelve la vida rural sugería el tratamiento narrativo y de lenguaje que debería ser usado, un tiempo que se manifestaba con mucha más dilatación del que percibimos en la ciudad, su velocidad, sus distancias, su ruido, que son totalmente distantes y opuestos a los de la vida rural en la nuestros protagonistas se desenvuelven.

- **Que queremos contar.**

En los cines de los años sesentas - setentas los personajes eran menores, pero funcionaban como delegados dramáticos políticos de una masa, en la que la vida íntima no era lo que la película rescataba, sino era móviles para presentar tomas de conciencia nacional, el *phatos* nacional. En el neorrealismo cotidiano, también se



usan los personajes de heroicidad menor pero desde otra perspectiva, donde se revalorizan sus aspectos íntimos, y sus cotidianidades, y en general son personajes que no representan a sectores sociales concretos y extensos.

En *“Tienda”* se buscó cierta hibridación en la que nuestro personaje protagonista, Olmedo, que transita una vida ciertamente cotidiana, tomando en cuenta que los sucesos por los que él atraviesa no tienen una carga dramática ni espectacular, sea un personaje con una historia mínima, pero que funcione como delegado para expresar el deseo que en distintos contextos puede resultar extenso, un deseo humano general. Es aquí donde se guarda la verdadera historia, en el subtexto.

“Tienda” tiene varias frecuencias en su relato, iniciando por la historia general, en donde Olmedo es un joven que vive en un sector rural acompañando a su padre, Jacinto, un campesino adulto mayor que vive con calma en su cotidianidad. En su pueblo hay una escases de gas domestico lo que hace a Olmedo salir a buscar uno hasta llegar a la ciudad, lugar donde el abandona su objetivo – el gas – y decide realizar ciertas actividades que el campo no se lo permite. Pero esta es la historia superficial, exterior, que es la que busca ser el vehículo para otras reflexiones, donde, para el realizador esta la verdadera historia de *“Tienda”* que tiene que ver con el desprendimiento como tema principal acompañado de la distancia generacional que hace que las personas, como familia, como humanos empiecen a sembrar distancias entre ellos y el transitar de la individualidad.

Un objetivo es el de metaforizar mediante el personaje de Olmedo, la aventura de



salir de uno mismo los problemas que surgen en toda la humanidad: la búsqueda del futuro y la independencia, pero concretándolos en la levedad de los sectores rurales y sus personas.

- **Como se cuenta.**

Dentro del metraje “*Tienda*” existen varios métodos que usamos y conjugamos para contar la historia, desde los planos abiertos, sostenidos y secuencias, atravesados por duraciones temporales dilatadas hasta diversas vías narrativas para contar nuestra historia. Pero estos elementos narrativos y de lenguaje no fueron concebidos para contar nuestra historia desde el azar ni mucho peor con pretensión visual, sino que concretamos estas vías posibles para contar nuestra historia después de un análisis de la percepción que el campo nos sugería

El metraje “*Tienda*” está contado casi en su totalidad mediante planos generales, que aparte de ser muy abiertos y mantener al personaje en pequeña escala dentro de la pantalla, lo hace manteniendo tiempos extensos por medio del plano sostenido o secuencia.

Los plano, el tiempo y la contemplación.

Cuando se realizaron las primeras visitas al campo el paisaje era de total potencia ante la mirada, al tener una mirada externa sobre una población campesina el paisaje llamaba la atención constantemente. Otra de las percepciones importantes sobre este sector es que los campesinos, que trabajan la tierra junto a animales, son con su entorno, que llevan su vida de la mano de su naturaleza, y que no es



posible hablar de un campesino sin hablar de su entorno natural y viceversa.

Desde este principio se tomó la decisión de realizar el metraje mediante planos que siempre tengan una presencia del personaje dentro de la naturaleza. Existieron varios cuestionamientos dentro de este tratamiento ya que corríamos peligro de reducir a los personajes a entes corpóreos si es que no manejábamos todo con cierta conciencia, de personaje dentro del plano, pero se decidió acceder y radicalizar esta decisión, ya que esto nos entregaría otro grado sensitivo ante lo que veríamos en pantalla.

A pesar de que en su gran mayoría el tratamiento fue en planos muy abiertos, en varias ocasiones se decidió cambiar de valor de plano, pero no mediante el corte, sino aprovechar el movimiento de los personajes o de cámara, es decir, el cambio de valor de plano desde el personaje, lo cual refresca la atención de ciertos planos que radicalizan el tiempo dilatado y la distancia del personaje desde el punto de vista del narrador.





Fotogramas de planos abiertos del film *“Tienda”*.

Cabe recalcar que la propuesta fotográfica, rítmica y temporal nació y se desarrolló técnicamente desde el proceso de guionización, donde se trató de especificar qué es lo que se vería a cada momento, incluidos los movimientos de cámara, distancias de personajes y tiempos. El cineasta guayaquileño Fernando Mielles fue el tutor que transmitió este método de escritura de guion, lo cual es una gran herramienta para quien va a escribir un guion, logrando que desde la realización tenga una atmósfera completa y concreta para ser desarrollada.

El tiempo es otro elemento de gran importancia dentro de la narración de *“Tienda,”* manejamos tiempos bastante dilatados y sobre todo eliminamos la noción de tiempo fílmico en lo mayor posible, empezamos a retratar tiempo real de las acciones y actividades, dándole un tinte documental temporal al metraje. En este aspecto también encontramos cuestionamientos, se corría el peligro de que el tiempo se transforme en mera duración, por lo que se sostuvo una realización atenta para que el tiempo sea un factor de construcción atmosférica y no solo cause lentitud. Se



prefirió tomar el riesgo y aprender en el camino y así logramos que el tiempo genere extrañamientos y empecemos a cuestionarnos como espectadores sobre el porque del tiempo retratado. Este tiempo fue una sugerencia del mismo campo, ya que su tiempo se percibe mucho mas extendido que el de la ciudad, entonces se decidió ser fieles a ese factor que nos proponía el lugar.

Planos Vacíos.

Otro punto importante fue la narración mediante planos vacíos, entendiendo como imágenes con ausencia de personajes, acciones o actividad que expresan mediante la contemplación de los diversos elementos que lo componen. La secuencia de planos vacíos del metraje “*Tienda*”, muestran las casas tradicionales de la cultura campesina en estado de destrucción; éstas casas hechas de adobe empiezan a desaparecer en la actualidad y dan fe de un pueblo que se ha dejado llevar por el paso del tiempo moderno. Esto lo tratamos como un síntoma de cambio dentro de las tradiciones de la cultura campesina andina ecuatoriana, y se podría agregar también, que tienen que ver con el olvido, con una poética de la destrucción que refleja que las tradiciones campesinas en este tiempo irán desapareciendo progresivamente. Estos planos vacíos también han tenido que ver con la propuesta de revalorizar el carácter documental dentro de una ficción, por lo que ninguna de las locaciones de los planos vacíos fueron intervenidas. Los planos vacíos fueron desarrollados por el cineasta japonés Yasujiro Ozu, y están presentes a lo largo de su filmografía, destacando en películas como “*Cuentos de Tokio*” (1953) y



“Primavera Tardía” (1949).



Fotogramas de planos vacíos del metraje “*Tienda*”.

Otras narrativas.

Otro objetivo en el que el metraje puso especial atención, fue en descentralizar al personaje protagonista como quien lleva y se cuenta toda la historia y, que después de cambios de escena, volver a nuestra historia por diferentes vías, es decir, que nuestras vías narrativas no se encadenen al protagonista y que se aproveche el llegar por otros elementos, por ejemplo: un caballo que transita frente a la tienda



donde Olmedo buscará el cilindro de gas.



A

En el plano A iniciamos con una imagen de un caballo que transita por una calle del pueblo y que no tiene ningún protagonismo ni intención dentro de la historia, la imagen y el sonido causan una atmosfera hipnótica que nos hace acompañarlo por varios segundos.



B

En el plano B empezamos a cambiar de lado para poco a poco acomodarnos frente a la tienda donde encontraremos a Olmedo intentando buscar un cilindro de gas.



C

El plano C ya nos sitúa frente a la tienda y deja salir de cuadro al caballo y su conductor.



D

En el cuadro D tenemos finalmente la presencia de nuestro protagonista, Olmedo, quien intenta conseguir un cilindro.

Fotogramas del metraje "Tienda"

LA IMPORTANCIA DE SANJINÉS EN LA PUESTA EN PRACTICA DEL PROYECTO



El desarrollo de este proyecto ha puesto especial atención al cineasta Boliviano Jorge Sanjinés, ya que su aporte teórico fue motivo de aliento e inspiración para desarrollar una película que dirija la mirada hacia ciertas zonas a las que el mundo contemporáneo les va quitando mirada, espacio y visualización, por eso se decidió hacer una aproximación cuidadosa hacia la vida campesina y la transición generacional a la que estos pueblos se enfrentan en el Ecuador. Jorge Sanjinés siempre decidió volcar su mirada hacia las problemáticas que no estaban siendo visualizadas por sectores sociales ciudadanos y esa fue su manera de enfrentarse contra poderes políticos y culturales que tienen cierto dominio en los temas a retratar.

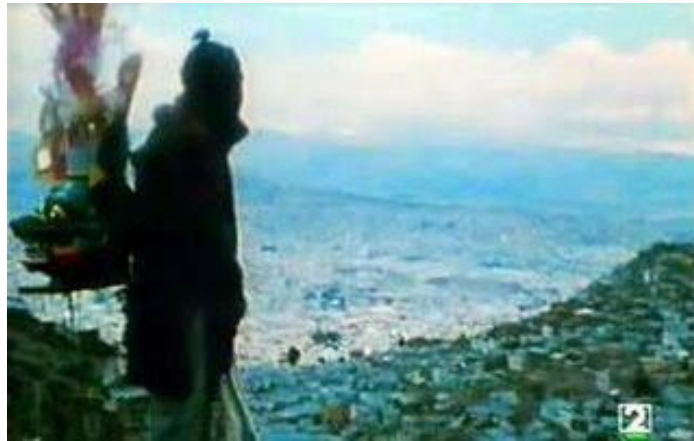
La lucha comprometida de Jorge Sanjinés provocó que su cine contenga profundidad de contenido y originalidad estética y lograra los deseos de Sanjinés, de que el cine debe ser un espejo de las sociedades y un espacio de reflexión sobre estas.

Esta mirada particular y comprometida fue un incentivo grande para el desarrollo de *“Tienda”* que inicio una exploración de su realizador sobre cines que traten problemáticas importantes para las sociedades y que de alguna manera puedan ser un motor para generar cambios.

La relación de *“Tienda”* con las películas de Sanjinés dejo varias similitudes en cuanto tratamiento de la historia y estética, que a la vez, son herencias del



neorrealismo italiano comentadas anteriormente. Una de las principales características que demuestra la influencia del cine de Sanjinés con el metraje “*Tienda*” es la relación del personaje y los espacios por medio de la imagen. Sanjinés no separa en planos al individuo de sus espacio geográfico provocando que los espacios tomen protagonismo en las películas y hablen de personajes en los cual su espacio de hábitat interfiere en ellos de alguna manera, los forman.



Fotograma de “*La Nación Clandestina*” de Jorge Sanjinés.



Fotograma de “*Yawar Malku*” de Jorge Sanjinés.



Fotogramas de “Tienda”

Hubo un intento de canalizar el pensamiento del plano secuencia integral desarrollado por Sanjinés dentro de la narración de “Tienda”. Se trató de dar la impresión de que existió una saturación de dos tiempos, donde tenemos en un mismo plano al personaje atravesando dos espacios considerablemente separados. Cabe recalcar que hizo falta potencia en la propuesta para que se haya entendido como un plano secuencia integral.



A

En el primer encontramos un claroscuro que dará paso, mediante un paneo a la imagen

B.



A1



B



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En el plano B encontramos a Jacinto mirando por la ventana.



En el plano B1 la cámara se mueve hasta atravesar la ventana.



El el plano C encontramos a Jacinto en medio del paisaje que observaba.

A continuación mostramos un fragmento del guion original que propone este movimiento de cámara experimentando un ensayo de plano secuencia integral.

Esc 13/ Int - Habitación de Jacinto/ Día.

Las vainas de desgrane están acumuladas en el piso mientras que el balde está lleno de frejol. No hay sonido más que el de la naturaleza. Jacinto entra a la habitación y se acerca hasta la ventana; de espaldas, él se encuentra observando por la



ventana de su habitación; busca a Olmedo, pero él no aparece. Jacinto sale de la habitación (cuadro). La cámara avanza hasta salir por la ventana; nos muestra lo que Jacinto veía. Jacinto asoma a las afueras de la casa llevando el atado con leños delgados que recogió y los acomoda en el piso; el deshace el nudo del atado de rodillas.

Jorge Sanjinés expresa que la belleza no debe ser un objetivo, sino un medio; el cine debe encontrar una dialéctica entre belleza y propósitos. Es éste, un punto de partida sustancial para que el film *“Tienda”* haya podido ser desarrollado.

INTENTOS FALLIDOS DE INICIAR UNA INTEGRACIÓN FÍLMICA

Dentro de la investigación sobre cine latinoamericano que abordábamos para desarrollar *“Tienda”* se comprendió la complejidad de las agrupaciones fílmicas latinoamericanas, sabiendo que estas permitieron que las ideas no solo aborden un filme o a un autor, sino que su objetivo era crear lazos de comunicación y que de esta manera las ideas fueran más fuertes, para que se proyecten de manera sólida en los espectadores. Esta época de diálogos, de autorreflexión y de alimentación de propósitos de forma colectiva fue un pilar fundamental para que el nuevo cine latinoamericano de los sesentas y setentas haya encontrado su consolidación y que creo un gran impacto en diversos públicos.

Pero, las integraciones fílmicas lograban colectivizar, ya que compartían ciertas inquietudes por el cine que deseaban manifestar, y la integración creada por los estudiantes de la Carrera de Cine autonabrada Banal Necio parecía tomar el mismo rumbo. Los primeros pasos del grupo era mirar hacía historias cotidianas y



arriesgarse al no pasa nada, inspirados en la frase de Jean Vigo: Nada es demasiado banal para ser filmado.

Los cuestionamientos que formaron al grupo tenían que ver con la falta de películas dentro de Ecuador que investigaran o reflejaran una verdadera identidad y que, en vez de esto trasladaban miradas a ciertos sectores aburguesados de la sociedad ecuatoriana. También se rescataba la idea de que algunos cines plasmaban para la memoria ciertos momentos por los que ha atravesado la sociedad ecuatoriana, sobre todo en el cine documental.

Existía una relación entre los distintos integrantes del grupo en las que se sostenía la idea de que un cine nacional debe ser diverso y experimentar desde lo propio y esto era algo que el cine ecuatoriano no tenía; un grupo que declaraba la experimentación narrativa y estética buscaría que un levantamiento del cine ecuatoriano se de desde las diversidad y, por este motivo, distanciarse de las miradas habituales a los que el cine ecuatoriano se había volcado.

Cuando el proceso de *“Tienda”* empezó a encarrilarse se trato de que la integración fílmica *Banal Necio* continúe su desarrollo y formación, pero varias complicaciones y distancias ideológicas aparecieron en el camino. Esta agrupación al inicio parecía mantener miradas cercanas hacia un cine que debía ser formado en el Ecuador, encontró varias zonas de resonancia en los pensamientos sobre las necesidades actuales del cine ecuatoriano en cuanto a desarrollo, producción y difusión. Mientras más se acercaba el tiempo para el rodaje varias dificultades de producción empezaron a aparecer y los problemas tuvieron que ser resueltos por el director y



no como una forma colectiva, lo que desde un inicio implantó varios muros de separación entre integrantes. Una de las grandes lecciones es que no se debe hacer cine con tus amigos, sino que el cine se hace con personas que son calificadas para enfrentar dificultades y resolverlas.

Al final del rodaje de “*Tienda*” la idea de esta integración fílmica se derrumbó por completo, y un cine de objetivos colectivos pasó nuevamente a ser realizado por un autor, que hasta el momento insiste en un proceso de integración, y conserva, con nuevos integrantes el nombre de la agrupación fílmica *Banal Necio*.

CONCLUSIONES

Desde el punto de vista del director, el proceso que comprende la creación de una película que implica atravesar por las diversas etapas que conlleva; desde la idea, pasando por la preproducción, rodaje y finalizando en el montaje tiene como objetivo buscar coherencia en todas las premisas de realización. La responsabilidad del guionista y director compromete un conocimiento sólido que engloba los diversos departamentos técnicos, permitiendo componer los elementos necesarios para la puesta en escena, así como también de conseguir mediante un trabajo en constante conexión con los departamentos artísticos para que logren desplegar la visión del director a través de una puesta en práctica de los procesos, satisfaciendo las necesidades expresivas. De esta forma se desarrolla una atmósfera y ritmo coherente estable de la película, logrando contar la historia pretendida con todas las premisas narrativas y de la propuesta del director.



Dentro de los procesos más complejos, creativos y consistentes del guionista y director es el comprometerse con la realidad que desea retratar, incluyendo sus necesidades y comprendiendo que ésta realidad está alimentada de diversos pasados socio-históricos (y por otra parte, cinematográficos) los cuales forman y solidifican su atmosfera, es decir, forman lo que percibimos de ella, la cual junto a varios elementos sensibles crean un universo el cual es absorbido y plasmado en el guion y desarrollado en las diversas etapas de la creación cinematográfica.

La creación del universo fílmico se concreta gracias la conjunción de todos los departamentos técnicos y artísticos, que en la mayoría de los casos utilizan diversos métodos para que la película sea una *réplica de la realidad* (una de las intencionalidades del neorrealismo). Antes de ello hay que tener un punto de vista sobre la realidad que se pretende retratar, así como tener en claro sus objetivos e intencionalidad al retratar dicha realidad socio-histórica/cultural.

La creación del metraje "*Tienda*" tuvo un proceso de estudio e investigación de sus cines latinoamericanos antecesores y especialmente del neorrealismo cotidiano, corriente fílmica a la que "*Tienda*" logra integrarse después de un proceso de reflexión teórica y apropiamiento narrativo y estético que pudo llevarse a cabo después de un análisis de la teoría de Galo Alfredo Torres presentada en su libro "*Héroes Menores. Neorrealismo Cotidiano y Novísimo Cine Latinoamericano de Entresiglo*", el cual nos ayudó a realizar diversas reflexiones que nos servirían para re-emplazar métodos narrativos contextualizados a una población específica del



Ecuador que destaca por ser un referente sólido de la identidad de este país, y, que nos brinda la oportunidad de canalizar sus costumbres y atmosfera real en la que se desarrollan para la creación de una narrativa coherente.

A continuación se enumeran las diversas conclusiones a las que se ha llegado tras el desarrollo de este proyecto cinematográfico:

- “*Tienda*” es una obra fílmica que logró desarrollarse y contar una historia cotidiana, sin la necesidad de que un desarrollo dramático aristotélico logre la progresión de una narración. El metraje destaca por el uso de personajes cotidianos sin atributos extraordinarios posicionando la heroicidad de lo menor, lo cual ayuda a la solidez de una obra que no se desarrolló en los cánones de cine tradicional aristotélico y evito las nociones de centralidad, progresión, fuerzas en tensión, causa, orden, finalidad desarrollados dentro de un pensamiento dicotómico. El metraje ha logrado integrarse a la corriente fílmica del neorrealismo cotidiano.
- El metraje logró canalizar la atmosfera real para desarrollar una narrativa coherente, es decir, “*Tienda*” encauzó la realidad de un pueblo con sus problemáticas específicas – la postmigración y el distanciamiento generacional- que se desarrollan en un ambiente natural particular, donde la naturaleza y el paisaje andino está integrado a sus personajes, lo que hace que la historia pueda hablar de una identidad local y latinoamericana; se puede reconocer al metraje como una película latinoamericana más allá de



ser su lugar de creación.

- El individuo en el espacio es una característica fundamental de los neorrealismos, y el metraje “*Tienda*”, ha logrado hacer que el lenguaje encaje con esta relación; una cinematográfica que junto al individuo en su espacio mediante planos abiertos que mantienen funcionando establemente la atmosfera contemplativa que propone el film, ayudada por un tratamiento sonoro naturalista que explota el uso del silencio común del sector rural que aporta para que la atención sea dirigida a la imagen y su acción y movimientos mínimos que no obstaculizan la progresión y comprensión de la historia.
- El tiempo fílmico sugerido en la película no ha sido una mera decisión estética, sino que al igual que la imagen tratada, fue sugerido por la atmosfera del sector rural, proponiendo así un cine más sensitivo.
- El metraje estuvo planeado para que su duración sea de treinta minutos con una propósito de abrir camino a películas de diversas duraciones como propuesta de independencia. Las intenciones de duración del medimetraje a pesar de las dificultades distributivas nos proporciona conseguir una relación de romanticismo entre la historia y el espectador y que a futuro empiece a abrirse campo del medimetraje que es una línea apenas investigada y que existe sólidamente en el cine fuera de los



márgenes comerciales

Para finalizar este análisis crítico y auto-reflexivo se puede afirmar que, *“Tienda”* es una obra fílmica que ha logrado ser un ensayo sólido de neorrealismo cotidiano en Ecuador; los personajes sin atributos, una historia desdramatizada, un lenguaje experimental donde el tiempo y la distancia del plano son sus protagonistas, una historia en donde se personaje habla de ciertos cambios y problemáticas de un pueblo que esta viendo desequilibrar sus raíces son características que se han venido tratando a lo largo de esta investigación teórico – práctica.

Varios factores han necesitado más cuidado y desarrollo, dentro de la escritura y la producción, lo que propone un cuestionamiento propio, donde un mayor estudio de contextos nos hubiese brindado la oportunidad de construir una obra más sólida, que no cojeé por momentos, sin embargo creemos que esta obra fílmica logró acentuarse dentro del realismo cotidiano y que logra ser un aporte para una cinematográfica propia que represente a un sector específico de la sociedad ecuatoriana con sus costumbres y problemáticas.

Este trabajo es el inicio para nuevas investigaciones y nuevos cuestionamientos para el realizador y guionista, quien encuentra el mayor aprendizaje en la oportunidad de haber experimentado, y tocar límites propuestos y otros no, cosas que al final, aportan para una próxima obra más consistente.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, Jacques. Bergala, Alain. Marie, Michel. & Vernet, Marc. (2005). *Espacio Fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (N. Vidal, Trans.), Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Bordwell, David. (1985) *El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960*

(3-96) y David Bordwell y Janet Steiger: *“Implicaciones históricas del cine clásico de Hollywood”* (411-432) en David Bordwell, Janet Steiger y Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997.

Baldelli, Pio. (1971). *El “cine político” y el mito de las superestructuras, en Della Volpe y otros: Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial Madrid. Jarvie, I.C. (1974). *Sociología del cine*. Ediciones Guadarrama. Madrid.

Deleuze, Gilles. (1985) *La Imagen – tiempo. Estudios sobre cine 2*. Argentina, Paidós, primera reimpresión, 2007.

Francia, Aldo (2002) *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar, Valparaíso*. Editorial de la Universidad de Valparaíso.

Giddens, Anthony. (1999). *Consecuencias de la Modernidad*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Metz, Christian. (1971). *El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosímil?*, en DELLA VOLPE y OTROS: *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial. Madrid.

Rocha, Glauber. (1971). *El “Cinema Nôvo” y la aventura de la creación, en DELLA VOLPE y OTROS: Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial. Madrid.

Ruffinelli, Jorge. *El nuevo nuevo cine latinoamericano*. *Nuevo Cine Latinoamericano*, Nº 3, 2001, 29-38.

Russo, Sebastian y Pablo Russo. *La belleza del cine revolucionario*. tierraentrance.net . < <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/entrevistas/la-belleza-y-el-cine-revolucionario-entrevista-a-jorge-sanjines.html> > 20 octubre. 2013



Sanjinés, Jorge y Grupo UKAMAU. (1979). *Teoría y práctica de un cine al lado del pueblo*. Siglo XXI Editores. México. Edición ya desclasificada. Algunas Universidades Americanas disponen de una versión en Inglés.

Sanjinés Jorge. (2002). *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: La herencia, las coincidencias y las diferencias*. Ponencia escrita para el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano, organizado por la revista CINEMAIS como parte del programa del Festival Cinesur de Cine. <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART53.htm> 22 de octubre de 2015

Sorel, George. (1976). *Reflexiones sobre la Violencia*. Editorial La Pléyade.

Torres, Galo Alfredo. (2011). *Héroes Menores, Neorrealismo Cotidiano y Cine Latinoamericano Contemporáneo de Entresiglos*. Cuenca, Ecuador: Ediciones Encuentro de literatura ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”.

Vizcarra Fernando . (2012). *Representaciones de la modernidad en el cine futurista*. 23 diciembre 2015, de scielo Sitio web: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-252X2012000100004&script=sci_arttext&tlng=en

Zavala, Lauro. (2005). *Cine clásico, moderno y posmoderno*. 12 enero de 2016. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Alonso, Lisandro. (Director). (2001). “La Libertad” Argentina.

Alonso, Lisandro. (Director). (2004). “Los Muertos” Argentina- Francia-Holanda-Suiza.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Alonso, Lisandro (Director). (2008). *Liverpool*.

Ozu, Yasujiro. (Director). (1953). *Cuentos de Tokio*.

Ozu, Yasujiro. (Director). (1950). *Las hermanas Munekata*.

Ozu, Yasujiro. (Director). (1949). *Primavera Tardía*.

Eimbcke, Fernando. (Director). (2008). *Lake Tahoe*.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamay (Director). (1969). "Yawar Mallku" Bolivia:
Grupo Ukamay.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamay (Director). (1989). "La Nación Clandestina"
Bolivia, España, Reino Unido: Independiente.

Reygadas, Carlos (Director). (2002). "Japón" México: NoDream Cinema.

Ruiz Navia, Óscar (Director). (2009). "El Vuelco del Cangrejo" Colombia:
Arizona Films / Contravía Films / Diana Bustamante.

Solanas, Fernando. (Director) (1968). "La hora de los hornos". Argentina -
Cuba

Sorín, Carlos. (Director) (2002). "Historias Mínimas" Argentina: Wanda
Visión.

Valdivia, Carlos. (Director) (2010). "Zona Sur" Bolivia. Lab Bolivia.

Gutiérrez Alea, Tomás. (Director). "Memorias del Subdesarrollo" Cuba.

ANEXOS

"Tienda"

Por: Francisco Álvarez.

Esc 1/ ext - orilla de río/ día.



Un río y el viento sobre los árboles suenan serenos. Entre varios árboles lejanos a la orilla Jacinto (65, pantalón de tela negra, botas de caucho, camisa y sombrero), escoge con parsimonia los leños delgados que se encuentran esparcidos sobre el suelo; los junta bajo su brazo; avanza hasta detenerse junto al grupo de pequeños leños que ya están apilados. Las montañas se encuentran imperturbables. Más cerca a la orilla, Olmedo (27, zapatos deportivos, jean enlodado, chompa de capucha y gorra) carga un par de leños mucho más anchos. Con vitalidad se acerca al grupo de leños más grandes que están apilados.

Olmedo y Jacinto amarran los grupos de leños con sogas. Cada uno con su atado parten y se alejan. Las nubes en el cielo se mueven, mientras observamos el título "Tienda Don Augusto".

Esc 2/ Int - Habitación de Jacinto/ día.

Un cilindro de gas oxidado permanece en la entrada de la habitación; esta es pequeña, polvorienta, algo oscura; apenas se encuentra iluminada por una leve y cálida luz que se filtra por la ventana; calma y quietud. En la habitación se distinguen dos sillas que reposan apoyadas contra la pared junto a varias herramientas de agricultura. También se distingue un mesón antiguo con ropa apilada sobre este; de la pared cuelga un calendario y un afiche de una figura religiosa descolorido por antigüedad. Olmedo irrumpo en la habitación: lleva una funda plástica que asienta en el piso. Se dirige hasta las sillas; las acomoda; una debajo la luz que entra por la ventana, la otra silla junto a la primera en la cual toma asiento. Abre la funda plástica. Jacinto entra a la habitación; lleva consigo un balde de lata que asienta en el piso; se sienta sobre la silla que se encuentra debajo de la luz que lo baña e ilumina frágilmente. Olmedo y Jacinto toman vainas de frejol de la funda; desgranar; dejan las vainas sobre el piso y el fréjol dentro del balde. Mientras desgranar una voz que viene de lejos interrumpe su actividad.

Vecino (off):

- Olmedoooo! Ya ha llegado el gas...

Olmedo y Jacinto escuchan la voz. Olmedo se levanta y deja sus vainas sobre su silla, se dirige hasta la cómoda, de donde toma varias monedas. Jacinto observa a Olmedo mientras se cambia sus botas de caucho por zapatos deportivos blancos.

Jacinto (volviendo al desgrane):

- Hay cosas que hacer todavía...

Olmedo (mientras acaba de cambiar el calzado):

- Compro el gas y vuelvo.



Olmedo se despide de Jacinto antes de retirarse, camina hasta el cilindro, lo carga y sale. Jacinto mira la salida de Olmedo; regresa su mirada y continúa el desgrane.

Esc 3/ Ext - Casa de Olmedo Y Jacinto/ día.

Olmedo sale de su casa con apuro; carga el tanque de gas sobre uno de sus hombros y se aleja. En el piso de la entrada de la casa permanecen los dos atados de leña que recogieron anteriormente.

Esc 4/ Int - Casa de Olmedo y Jacinto/ Día.

Una cocina blanca permanece en el cuarto de cocina de la casa de Olmedo y Jacinto.

Esc 5/ Ext - Calle de tierra/ Día.

Un camino de tierra en medio de la sierra andina se encuentra imperturbable y solitario. El sonido de la naturaleza es pasivo y constante. Olmedo camina distante, cargando el cilindro de gas sobre uno de sus hombros; recorre una gran distancia.

Esc 6/Ext - Varios/ Día.

Casas de adobe, casas con vitrales de espejo vacías, sin movimiento. Un camino de tierra se encuentra quieto, sin presencia. Un Joven (20) pasa a lo lejos con un carrito llevando un cilindro de gas en él. Un hombre sale al exterior de su casa por el portón llevando consigo un cilindro. Una calle en pendiente se llena de la presencia de varios campesinos que con apuro descienden llevando cilindros de gas. Finalmente, una calle vacía por la cual Olmedo pasa llevando consigo el cilindro.

Esc 7/ Ext - Tienda Don Augusto/ Día.

Carmen (55) y María (22) caminan llevando consigo un tanque de gas; cada una agarra el cilindro de un extremo. Tras caminar unos pasos, dejan el cilindro en el piso y cambian de lado para ahora tomar el cilindro con la mano que ante no estaban utilizando; continúan caminando hasta detenerse en el exterior de la tienda Don Augusto. Frente a ellas, la tienda Don Augusto está cerrada. Afuera de la tienda también está Olmedo; a su lado varias personas con cilindros que murmuran. En el cerramiento de la tienda se encuentra un letrero que dice: "No hay gas, no hincista". Don Augusto, el tendero se aproxima al cerramiento para hablar al grupo de gente que espera en las afueras.

Don Augusto:

- No hay gas, ni va a haber... Solo nos dijeron que iba a cambiar el precio. No es culpa nuestra, nadie esconde los cilindros...



La pequeña multitud que murmuraba se calla casi completamente para escuchar las palabras de don Augusto, mientras Olmedo, después de un momento, en silencio, retoma su cilindro y se retira.

Esc 8/ Int - Cuarto de Jacinto/ Día.

La habitación permanece silenciosa, la presencia de Jacinto es leve; él continúa desgranando el fréjol. Observa que la luz que caía sobre él se ha movido un poco; se mueve jalando su silla hasta quedar nuevamente debajo de la luz. Jacinto estira su mano y toma las vainas que Olmedo dejó sobre su silla. Continúa desgranando.

Esc 9/ Ext - Plaza/ día.

Un hombre (30) se encuentra parado cerca de una banca de la plaza del pueblo, fuma un cigarrillo, tiene un cilindro de gas a su lado. El hombre observa, silva y llama a alguien moviendo su cabeza.

Hombre:

- Oye! Te vendo un tanque lleno...

Olmedo se acerca al hombre que lo ha llamado.

Olmedo:

- ¿A cuánto estás vendiendo?

Hombre:

- A 15\$ dólares!

Olmedo:

- Te doy 5\$

Hombre:

- No! el tanque cuenta 15\$

Olmedo:

- ¿y porque tan caro?

Hombre:

- La vida es dura...

Olmedo deja de observarlo, retome el tanque de gas levantándolo, y camina hasta alejarse saliendo de cuadro. En la plaza hay gente sin moverse, entre ellos Olmedo pasa.

Esc 10/ Ext - Calle/ Día.

Olmedo camina con calma por una calle de tierra, lleva sobre su hombro el cilindro; a sus espaldas, un paisaje de montañas se muestra imponente. El paso de Olmedo es interrumpido por Ñañuco (22, pequeño y ancho, zapatos venus, short y camiseta de equipo de futbol barrial) que llega en su bicicleta bmx frenando con sus pies apegándolos al piso hasta quedar a lado



de Olmedo. El repentino frenar de Ñañaucó levanta el polvo que se pierde poco a poco con el viento.

Ñañaucó:

- ¿Qué pasó Olmedo?, ¿Tampoco tienes candela?

Olmedo:

- nada Ñañaucó.

Ñañaucó:

- Yo sé dónde conseguir uno, súbete atrás.

Sin bajarse de la bicicleta, Ñañaucó cambia su dirección; la pone de regreso. Olmedo toma el tanque y lo pone a su hombro; se acerca a la bicicleta y agarrándose de Ñañaucó con una mano, sube a los "diablos" de la bicicleta. Con dificultad, Ñañaucó logra dar marcha a la bicicleta; se alejan.

Esc 11/ Ext - Casa de vendedor/ día.

Al otro lado de la calle, una casa se encuentra con su portón abierto; Olmedo y Ñañaucó llegan en bicicleta hasta quedar frente a la casa; al detenerse, Olmedo baja de la bicicleta, y deja caer el cilindro al piso que suena enérgico al caer. Ñañaucó deja su bicicleta y silva en dirección a la casa mientras Olmedo recoge el tanque. El hombre que intentó venderle el cilindro a Olmedo en la plaza sale de la casa. Carmen y Teresa se aproximan a la misma casa desde la distancia.

Hombre (dirigiéndose a Olmedo):

- Y, ¿Te decidiste?

Después de mirar al hombre, Olmedo gira hacia Ñañaucó y sutilmente niega con su cabeza. Sin dar respuesta, los dos trepan a la bicicleta nuevamente y parten en silencio.

Esc 12/ Ext - Camino de tierra/ día.

La inmensidad de un paisaje de montañas permanece calmada a la distancia. Olmedo y Ñañaucó avanzan en su bicicleta; Ñañaucó maneja y Olmedo va en los "diablos" sosteniendo el tanque.

Ñañaucó:

- Oye... ¿porque te haces tanto problema? Puedes cocinar con leña hasta que llegue el gas.

Olmedo:

- ¿Entonces para que tengo cocina pues?

Olmedo y Ñañaucó continúan su recorrido en bicicleta.

Esc 13/ Int - Habitación de Jacinto/ Día.



Las vainas de desgrane están acumuladas en el piso mientras que el balde está lleno de frejol. No hay sonido más que el de la naturaleza. Jacinto entra a la habitación y se acerca hasta la ventana; de espaldas, él se encuentra observando por la ventana de su habitación; busca a Olmedo, pero él no aparece. Jacinto sale de la habitación (cuadro). La cámara avanza hasta salir por la ventana; nos muestra lo que Jacinto veía. Jacinto asoma a las afueras de la casa llevando el atado con leños delgados que recogió y os acomoda en el piso; el deshace el nudo del atado de rodillas. Corte a negro.

Esc 14/ Ext - Calles/ tarde.

Una camioneta se encuentra parada a un borde de la carretera. De ella bajan dos personas; una de ellas lleva un cilindro de gas lleno. Una persona se acerca y sube a la paila. Olmedo observa hacia la camioneta, acomoda su tanque de gas y con apuro se dirige a la camioneta.

Esc 15/ Ext - Paila de camioneta/ tarde.

El cilindro golpea una y otra vez contra la paila por el movimiento de la camioneta, crea un ruido contante que se mezcla con el sonido del vehículo que avanza sobre la carretera. Olmedo, en silencio observa el paisaje alejarse; su mirada es fija, piensa. Se quita la gorra para que no escape con el viento y continúa observando. La otra persona que se encuentra en la paila le habla a Olmedo.

Hombre 1.

- ¿También vas a traer un tanque desde Cuenca?

Olmedo:

- Sí, acá no mismo hay...

Hombre 1:

- Allá no pasan estas cosas, a San Vicente ya solo vengo de visita a mi mamá, en la ciudad es donde está el trabajo...

Olmedo:

- ¿Sabe de un buen trabajo por allá?

Hombre (mientras se acomoda):



- Trabajo hay, pero verás... en la ciudad no está el éxito, está la ciudad no más.

Olmedo se mantiene en silencio; lentamente retira la mirada del hombre y vuelve al camino.

La cámara muestra la rapidez que avanza la camioneta mostrándonos el pasar del paisaje que es difuso.

Corte a negro.

Esc 16/ Ext - Ciudad/ tarde.

Una avenida de ciudad se encuentra muy transitada, Al otro lado de esta se encuentra Olmedo; espera cruzar. El sonido del tráfico es abundante, las luces están encendidas.

Olmedo se encuentra parado esperando a cruzar, el cilindro se encuentra detrás de él. Olmedo observa las luces de locales comerciales; espera, pero el tráfico vehicular no disminuye. Olmedo toma el tanque de gas nuevamente y continúa su camino por la vereda, se aleja observando las novedades de su camino. El movimiento de la ciudad impuso su ritmo frente al de Olmedo.

Esc 17/ Ext - Casa de Jacinto/ noche.

La noche cae con el sonido de luciérnagas. Una fogata suena inconstante e ilumina una olla que se encuentra a su lado con papas y frejol cocinado. Jacinto también es iluminado por la luz de la fogata; él come el frejol y las papas con sus manos. Mastica con paciencia y continúa comiendo.

Esc 18/ Int-Ext - gasolinera/ noche.

Una market se encuentra iluminada y abarrotada de colores; Olmedo se encuentra dentro preparando un hot dog, se acerca hasta la caja del market y paga; Olmedo sale hasta la puerta donde come el hot dog mientras observa su alrededor.

Esc 19/ Ext - Distribuidora de gas/ Noche.

El cilindro de gas se encuentra asentado en el piso, Olmedo mueve su brazo aflojándolo por cansancio. En el fondo se encuentra una distribuidora de gas donde una persona realiza la transacción de un nuevo cilindro sin problemas. Olmedo retoma el cilindro y se acerca hasta la distribuidora. Al llegar habla con el vendedor; intercambian palabras, Olmedo señala el cilindro. Hacen el negocio, hablan de precios, los observamos desde la distancia. El hombre toma el cilindro de gas y se lo lleva.

Esc 20/ Ext - Plaza/ noche.

Olmedo ya no tiene el cilindro de gas. Se encuentra sentado en una silla de una plaza de la ciudad; frente a él pasan varias personas. Una mujer lo llama lo atención al pasar, el apenas la sigue un segundo con la mirada. Vuelve su mirada al paisaje. Corte a negro.



Esc 21/ Ext - Prostíbulo/ noche.

Varios letreros de neón de colores e iluminados se muestran sin presencia. Olmedo se encuentran frente a un prostíbulo; varios vehículos y un par de personas se encuentran alrededor del antro. Olmedo observa un instante y camina en dirección a este.

Corte a negro.

Esc 22/ Ext - Calles de ciudad/ noche.

Olmedo camina silencioso por la vereda de una avenida transitada. A sus espaldas, las luces desenfocadas crean un fondo iluminado.

Esc 23/ Int- Terminal/ Noche.

Los pasillos de una estación terminal tienen movimiento; a la distancia, Olmedo pasa caminando por el fondo del pasillo, su presencia es casi imperceptible, tan distante que nos deja en paz.

Esc 24/ Ext - Terminal/ Noche.

Varios buses se encuentran estacionados en el terminal. Olmedo observa los destinos que marcan los buses en los letreros que los buses muestran. Olmedo se encuentra parado frente a los buses de la estación.

Corte a negro.

Esc 24 / Ext - Orilla de río/ noche.

Jacinto se encuentra parado entre los árboles cercanos a la orilla del río, observa su alrededor y camina en dirección al río; Jacinto se alejó.

Esc 25/ Int - Habitación de Jacinto/ noche.

Planos vacíos del cuarto de Jacinto. Las sillas se encuentran vacías, las vainas continúan en el piso. Todo el cuarto está iluminado por la inconstante luz de fogata que entra por la ventana.