



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación
Carrera de Cine y Audiovisuales

El lugar y la mirada del “otro” por parte de la realizadora en la propuesta de dirección para el largometraje documental *Lira de Oro*

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

Autora:

Priscilla Elizabeth Arias Espinoza

CI: 0105702021

aprisquilla1989@gmail.com

Tutor:

Magíster Galo Alfredo Torres Palchisaca

CI: 0101863595

Cuenca-Ecuador

15-agosto-2020



Resumen

La responsabilidad del director en el cine es una de las tareas más importantes a desarrollar, ya que, es él o ella quien va a dar su punto de vista con respecto a qué y cómo filmar. En el cine documental, el papel del director se maneja bajo una ética diferente a la que se emplea en la ficción, pues, se ha debatido y se sigue debatiendo sobre la “mirada” y el “lugar” del realizador al momento de rodar su película. Basándome en el estudio teórico e histórico de corrientes cinematográficas conocidas como *Direct Cinema*, modo observacional y cine contemplativo, el presente trabajo me ha servido para generar una propuesta de dirección para la realización del largometraje documental *Lira de Oro* (2018). Además, haré un breve repaso histórico sobre el cine documental y tomaré como autor de referencia a Bill Nichols y su libro *La representación de la realidad* (1997) para discutir los conceptos de mirada y lugar en el cine documental, relacionados a su vez con los de la cosmovisión, la ética y la política.

Palabras Clave: Mirada. Lugar. Ética. Política. Cosmovisión. El otro. *Direct cinema*. *Cinéma vérité*. Cine contemplativo.



Abstract

The responsibility of the director in the cinema is one of the most important tasks to develop, since it is he or she who is going to give his point of view regarding what and how to film. In documentary film, the role of the director is handled under an ethic different from that used in fiction, since, it has been debated and is still debated about the "regard" and the "place" of the director when shooting his movie. Based on the theoretical and historical study of cinematographic currents known as Direct Cinema, observational mode and contemplative cinema, the present work has served to generate a direction proposal for the realization of the documentary film *Lira de Oro* (2018). In addition, there will be a brief historical review of documentary film and we will take as reference author Bill Nichols and his book *The Representation of Reality* (1997) to discuss the concepts of look and place in documentary film, related in turn with those of the worldview, ethics and politics.

Key words: Regard. Place. Ethics. Politics. Worldview. The other. Direct cinema. Cinéma vérité. Contemplative cinema.



ÍNDICE

Resumen	1
Abstract	2
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	18
EL “OTRO”, EL LUGAR Y LA MIRADA DEL DOCUMENTALISTA	18
1.1 Antecedentes	18
1.2 El documental etnográfico	22
1.3 El <i>Direct Cinema</i> y el <i>Cinéma Verité</i>	24
1.3.1 <i>Direct Cinema</i> o Cine directo	24
1.3.2 <i>Cinéma Vérité</i> francés.	26
1.4 El documentalista y el “otro”	29
1.4.1 El papel del “otro” en el documental	29
1.4.2 El observador y el observado. La modalidad de observación	33
1.4.3 La “mirada” del realizador en el documental	37
1.4.4 El “lugar” del director en el cine documental	39
CAPÍTULO II	43
ANÁLISIS DE CASOS. LA MIRADA Y EL LUGAR EN EL DOCUMENTAL	43
2.1 Análisis del documental <i>Tu sangre</i> (2005), de Julián Larrea.	43
2.2 Análisis del documental <i>Cochengo Miranda</i> (1975), de Jorge Prelorán.	46
2.3 Análisis del documental <i>Costa da morte</i> (2013), de Lois Patiño.	50
CAPÍTULO III	54
PROPUESTA DE DIRECCIÓN EN LA REALIZACIÓN DEL LARGOMETRAJE DOCUMENTAL <i>LIRA DE ORO</i>	54
3.1 Antecedentes y sinopsis	54
3.2 Ejemplo de cuatro escenas del guion inicial del documental <i>Lira de Oro</i>	56
3.3 Propuesta de dirección	58
CONCLUSIONES	63
Bibliografía	65
Filmografía	68
ANEXOS	70
Anexo 1. Guion imaginario <i>Lira de Oro</i>	71
Anexo 2. Propuesta de Dirección	79
Anexo 3. Diario de Rodaje	82





Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Priscilla Elizabeth Arias Espinoza en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La mirada y el lugar del "otro" por parte de la realizadora en la propuesta de dirección para el largometraje documental *Lira de Oro*", 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, 15 de Agosto del 2020

Priscilla Elizabeth Arias Espinoza

C.I: 010570202-1



Cláusula de Propiedad Intelectual

Priscilla Elizabeth Arias Espinoza, autora del trabajo de titulación "La mirada y el lugar del "otro" por parte de la realizadora en la propuesta de dirección para el largometraje documental *Lira de Oro*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 15 de Agosto del 2020

Priscilla Elizabeth Arias Espinoza

C.I: 010570202-1



Dedicatoria

El que no quiere a su patria, no quiere a su madre.



Agradecimientos:

Freddy, Ronmel, Tia Negra, Tío Paco, Sandy, Mateo, Don John, Don Arturo, Pipa, Mali, Don Agucho, Galo, Melina, Leo, César, Jenn, Elisa, Rafa, Andrés, Rossana Yose, Nicole, Paulette, Ángel, Edison, Mauricio, Vivi, Eli.



INTRODUCCIÓN

Como realizadores de cine lo que nos compete es dar a conocer nuestra visión del mundo y lo que en realidad somos, lo que hemos hecho y lo que pensamos, es decir, de dónde venimos. Este proyecto de investigación pretende aplicar la teoría del *Direct Cinema* (Nichols: 1997), en lo que respecta a la propuesta de dirección, al documental *Lira de Oro* (2018), que tiene como intención central retratar la vida de un barrio campesino perteneciente a la parroquia La Peaña, localizada en el cantón Pasaje, de la provincia de El Oro; el documental toma el nombre del barrio Lira de Oro. La película, al momento de presentar esta monografía, está en el quinto corte, y nos ha dado como resultado una película de 46', es decir, por ahora tenemos un medimetro, y dependiendo de los auspicios que consigamos, podría convertirse en un largometraje.

La realización de la película sobre este barrio ocurre porque me parece valioso mostrar que en un pequeño espacio geográfico, rodeado de matas de banano, se da mucha importancia al trabajo y a otras actividades de la vida cotidiana, que nos invitan no a la conmiseración (victimización), sino a la admiración, e incluso a la fascinación. Como directora del documental y oriunda de La Peaña, debo decir que me gustaría ilustrar visualmente la manera en que esos hombres y mujeres viven sus vidas. Además, un dato importante y que refuerza la importancia de este proyecto es que nací y crecí allí hasta los doce años; y más todavía, el hecho de que la mayor parte de mi familia sigue viviendo en ese sitio. Entonces, la prioridad de la película es retratar las situaciones de trabajo y de vida ordinaria que acontecen en la Lira de Oro; situaciones y acontecimientos que para la mayoría de sus habitantes tienen la marca de la rutina: el trabajo pasa de generación en generación; abuelos, padres, hijos, tíos, han trabajado, trabajan y trabajarán dentro de las plantaciones de banano. Los habitantes de La Peaña viven de la explotación de esa fruta, la dedicación a su familia, el ecuavoley, el póker, y de vez en cuando, un baile comunal.

Esta investigación servirá de base para realizar la propuesta de dirección cinematográfica, la que tendrá como eje las teorías y prácticas del *Direct Cinema*, en su vertiente etnográfica y observacional, y del cine contemplativo. A partir de los postulados de estas corrientes, las situaciones laborales y cotidianas serán retratadas a través de la observación distanciada. Propuse llevar a la película los hechos lo más naturalmente posible, sin entrevistas ni puesta en situación, ni musicalización, con sonido directo y sin narrador; o sea, con una



intervención reducida al mínimo posible, según las teorías y metodologías contemporáneas del *Direct Cinema* y contemplativo. Esto quiere decir además, que si el documental se propone estar lo más cerca posible de la realidad, y alinearse con el *Direct Cinema*, debe realizar un ejercicio de no intervención y distanciamiento del observador con respecto al objeto o su “otro”, entendido como los protagonistas, actores sociales o las personas filmadas y observadas (Colombres; 1985, p.153), que para mi caso constituye todo el universo de trabajadores y habitantes del barrio Lira de Oro, agrupados en torno al cultivo del banano orgánico. Por supuesto, no hay que olvidar que la perspectiva del *Direct Cinema* es una forma de ver el mundo entre otras, cuyo acercamiento al “otro” trata de alcanzar un alto grado de objetividad y pureza en el cine documental, que es lo que le distancia, por ejemplo, del *Cinéma Vérité* (Ardévol; 2006), claramente intervencionista.

Tampoco he olvidado que no se puede hacer un documental si no existe una conexión o acercamiento previo por parte del realizador a su “otro”; en este sentido, es el grado de presencia e influencia de la realizadora en la ejecución del documental lo que juega un papel importante de esta reflexión, o sea, su punto de vista, su lugar y su mirada sobre el “otro” a documentar.

Consecuente con lo anterior, la propuesta de dirección tomará como base principal las teorías y prácticas del *Direct Cinema* y su carácter observacional, que según Ardévol trata de “captar la vida social en su espontaneidad sin intervenir en ella o modificarla” (2006, p.95), es decir, captar la “realidad” de manera natural y lo más objetivamente posible, a través de una mínima intervención y presencia de la instancia realizadora; digo mínima porque en la realización de cine siempre va a existir una presencia o intervención, por ejemplo, desde el instante en que elige el tema de la película, cuando se prepara el guion imaginario, cuando se maneja la cámara y decide un encuadre. Es decir, siempre hay una intervención, el problema es ¿cuánto se interviene y en qué aspecto? (Para el caso de la fotografía, Joan Fontcuberta enumera cinco grandes ejes de la intervención o manipulación: la elección del objeto y el acto de aislarlo de la naturaleza; la visión en perspectiva; la visión dentro de la representación foto-óptica; la transposición en la escala de colores; y la temporalidad del acto fotográfico, aspectos que como veremos, ya en el cine, Nichols los plantea en sus propios términos, 1997, p.125).

Es de esta manera que, como documentalistas, debemos tener claro el referente documental que queremos aplicar a nuestra película (componente conceptual), y al mismo tiempo, tener un conocimiento profundo acerca de lo que se pretende documentar: el “otro” a



filmar. Cabe recalcar, a propósito del “otro”, que siempre debemos mantener un límite con lo que vamos a filmar, sean individuos o comunidades; pues como lo indica Alonso: “El compromiso con la realidad, como investigadores y como realizadores cinematográficos, implica a su vez un respeto y un compromiso con nosotros mismos y con las disciplinas que manejamos” (2001, p.100); es decir, que hay que mantener una distancia responsable con el objeto a filmar; por supuesto, ese distanciamiento puede ser muy variable y tiene grados.

Como profundizaré en los capítulos siguientes, dentro del *Direct Cinema*, la distancia entre los componentes documentales y el objeto tienden a ser más pronunciados, o sea, el director, por ejemplo, se convierte en una instancia “invisible”, ya que nunca lo vamos a ver ni a escuchar; de lo único que seremos testigos será de su perspectiva ética y política (cosmovisión) con respecto a lo que está mostrando, así como de la existencia de la cámara, del sonido y el montaje; esto porque, las teorías del *Direct Cinema* se basan en la ausencia de entrevistas, la no puesta en situación, sino el naturalismo más puro. No se trata de propiciar situaciones, provocar eventos o repeticiones, sino simplemente, ser invisible al momento de captar la cotidianidad que pasa frente a la cámara. Como nos plantea Monaco:

El cine directo es el resultado de dos factores predominantes y relacionados entre sí: el deseo de un nuevo realismo cinematográfico y el desarrollo de las herramientas necesarias para alcanzar este deseo. (Monaco, 2003, p.206)

El realismo cinematográfico implica así, distanciamientos y pronunciada invisibilidad de los componentes de la realización, para dejar que los acontecimientos fluyan sin pausas ni interrupciones, trabajar con lo que grabe nuestra cámara, capturar la vida, el curso temporal, evitar nuestra presencia física y la evidenciación del lenguaje cinematográfico (como ocurre con el formalismo).

En la historia del cine documental, existen algunos antecedentes respecto al realismo, el distanciamiento y la invisibilización. Por ejemplo, *Nanuk el Esquimal* (1922), de Robert Flaherty, es una película que nos permite conocer otro modo de vida en un lugar distante y desconocido; ver cómo viven “los otros” y mostrar algo nuevo para los ojos del espectador. Tal como se conoce, Flaherty estuvo dos años y medio conviviendo con el cazador, Nanuk, el protagonista de la película, reuniendo información para el filme. Sin embargo, al observar dicho documental nos podemos percatar de que, no obstante los intentos de no intervención, es palpable cierta presencia moderada del realizador, básicamente detectable a través de la puesta en situación de algunas escenas, ya que dichas escenas fueron recreadas o actuadas para la

cámara, aunque los espectadores creamos que lo que vemos en la pantalla es la realidad tal como es; al respecto dice Aumont:

Por un lado la mirada del hombre y en consecuencia la de la cámara, no es un acto simplemente natural, sino cultural, lo que implica condicionamientos ideológicos de muchos tipos. Por otra, aunque pueda parecer cruel, toda película es un espectáculo y presenta siempre un carácter de tipo fantástico sobre una realidad...*el interés del cine científico o documental reside a menudo en que presenta aspectos desconocidos de la realidad que tienen más de imaginario que de real.* (Aumont y otros, 1983, p.101).

Para mis propósitos, y a fin de clarificar la toma de distancia e invisibilización de la instancia documental con respecto a su objeto, voy a trabajar con dos nociones: primero, el rol del director en el proceso documental, y segundo, su lucha con la espectacularización y excesos imaginarios señalados por Aumont. Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad*, en el capítulo titulado “Axiografía: el espacio ético del documental”, emplea los conceptos de “lugar” y de “mirada”, para discutir la posición del director dentro del proceso de realización. Para Nichols, el concepto de “lugar” hace referencia a la presencia o ausencia del realizador, que puede ser física, sonora, argumentativa y gráfica, que se va a dar a conocer al espectador, o qué espacio ocupa y qué política o ética es inherente a su subjetividad (Nichols, 1997, p.119); y el concepto de mirada quiere decir, la visión del mundo en tanto base de la ética y la política del realizador, que son los marcos reguladores de la relación que mantenga el realizador primero con el sujeto a filmar y con su espectador.

Presento a continuación algunos ejemplos que ilustran brevemente las nociones de lugar y mirada propuestas por Nichols, y para hacerlo voy a contrastar la teoría del *Direct Cinema* con el *Cinéma Vérité* (que propone máxima intervención o presencia o una máxima presencia del realizador y sus decisiones). Así, el documental *Los espigadores y la espigadora* (2000), de Agnès Varda (1928-2019), es un claro ejemplo de *Cinéma Vérité*, es decir, vemos a la realizadora en las escenas, provocándolas, y por supuesto, narrando los acontecimientos con su cámara en mano. Varda llega al extremo de interactuar con los protagonistas; todo esto sin olvidar el montaje, los juegos y cambios de cámara y, lo más importante, la crítica que hace la directora ante la situación de los protagonistas, los recolectores.

De igual manera, en el documental latinoamericano *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez, se observa la diversidad de grupos sociales que viven en la Habana. Como se recordará, en ese filme no hay actores, tampoco diálogos ni grandes conflictos; pero nos podemos dar

cuenta de que es un elaborado trabajo de estilo, con varias puestas en situación o dramatización, y sobre todo, es importante el trabajo de montaje, que nos recuerda a Vertov (1896-1954), lo que quiere decir, que el lenguaje cinematográfico también es protagonista de esta película: por lo que se lo podría considerar como heredero de lo que en los sesenta y setenta fue el *Cinéma Vérité* intervencionista.

Por el contrario, en la película *Tu sangre* (2005), de Julián Larrea, vemos un claro ejemplo de lo que sería el *Direct Cinema* contemporáneo, ya que, los movimientos de cámara son fluidos, y en ningún momento vemos al director aparecer en escena o interactuar con sus personajes; es mucho más crudo, trabaja con luz natural y sonido directo; pero, el lugar o mirada del realizador se revela en el punto de vista político y racial que pretende transmitir a los espectadores, ya no desde la puesta en situación ni de su presencia en escena.

Por otro lado, en la película *Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño, se nos muestra la vida en Costa da Morte, una isla cargada de historia, al noreste de España. En ella, los protagonistas son los habitantes que trabajan en sus tareas pesqueras y otras actividades. Patiño nos muestra la cotidianidad, sin aparecer ni ser escuchado. Apenas la música acompaña a las acciones y los planos son abiertos. Pero la mirada del realizador se delata por el ritmo contemplativo de las acciones mostradas. En mi opinión, este documental se enmarca en la tradición del *Direct Cinema* norteamericano de Drew (1924-2014) o los Maysles (1926-2015), porque no existen entrevistas, ni ningún gesto de evidenciación del dispositivo técnico; y en el sonido lo que escuchamos principalmente son los diálogos que surgen en la cotidianidad de este pueblo, que trabaja a orillas del mar. Sentimos la presencia y la mirada del realizador únicamente mediante la fotografía y el montaje (aclaremos que Costa da Morte: desde la antigüedad, el ser humano consideró este lugar como el *finisterrae*, el fin del mundo, la puerta al Más Allá. La forma de vida de los habitantes de la Costa da Morte está estrechamente ligada al mar. Su economía se basa en la pesca y en el marisqueo. La personalidad de la Costa da Morte está marcada por su condición de límite occidental de Europa, fue escenario de multitud de naufragios y mantiene las tradiciones de sus antiguos oficios y labores de artesanía).

La característica del cine documental enraizado en el *Direct Cinema* es llevar a los espectadores a la mirada que el director tiene sobre el mundo que ha filmado, sin tanto artificio que perturbe o interfiera la observación de la “realidad” empírica tal y como es, antes de la llegada de la cámara. Por ello, el documental *Lira de Oro* intentará mantenerse en la línea del *Direct Cinema*, modulando la distancia del realizador, esto es, mantener la mirada y el lugar



del documentalista en el marco de cierto distanciamiento con respecto al pueblo y pobladores que quise documentar.

El “lugar” en que se ubique el realizador al momento de rodar su película va a depender también de la relación con el sitio de rodaje, con respecto a los protagonistas, con las situaciones; el realizador deberá crear un lazo entre éste y su película; no se puede llegar a un espacio y plantar la cámara sin una previa investigación o sin establecer una relación con la comunidad o espacio en el que se va a rodar. La “mirada” del realizador juega el rol de llevar a la pantalla las ideas del realizador, la manera en la que contempla las situaciones, su opinión, su visión del mundo, que se transmitirán a través de la cámara. Lo que está en juego es la representación del “otro”, por ende, la película develará al espectador la visión que el realizador tiene acerca del tema que está documentando, ya que como lo plantea Nichols: “la mirada de la cámara, puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador.” (Nichols, 1991, p.119). Además de esta mirada, es indispensable el vínculo sentimental por parte del director hacia lo que quiere representar. En el caso del cine directo, el vínculo sentimental se traduce en la no intervención, la distancia respetuosa en donde no hay entrevistas, ni mucho menos puesta en situación o voz en *off*.

En el caso de esta investigación y propuesta, pretendo realizar la “observación” a distancia de las situaciones, ya que:

El cine de observación transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores. (Nichols, 1991, p.78)

Mi cámara, en el caso del documental *Lira de Oro*, pretende una observación distanciada que traduce los vínculos emocionales de la directora en una mirada discreta y distante, porque el filme es un homenaje a La Peaña, a través de mostrar las situaciones y acompañar a los protagonistas en su cotidianidad.

Dentro del documental siempre va a existir un observador y su observado o su “otro”, tema que ha dado mucho para argumentar y discutir con respecto a la naturaleza de ese otro ¿Qué o quién es el otro para el realizador? ¿con qué derecho plantamos la cámara para documentar su vida? En los realizadores, en especial en el género documental, debe existir una



conciencia clara de lo que significa el “otro” y lo que de éste se quiere llevar a la pantalla; ya que, el hecho de ser cineastas no nos da el derecho a creer que el personaje en la vida real no siente, no ve, o no escucha ni tiene opiniones.

Como ejemplo de Cine directo (Cine directo es la traducción de *Direct Cinema* que encontramos en varios autores hispanohablantes) y su consideración del “otro”, existe en latinoamérica el documentalista argentino Jorge Prelorán, cuya obra se caracteriza por tener una visión humanista de la vida, respetuosa del otro y animada por el deseo de ayudar a los personajes de sus películas. Prelorán: “elige seres humanos en situaciones límites, aislados de la sociedad urbana, sin proponer los temas, diálogos, ni motivaciones. No usa a la gente, ni les impone visión alguno” (Colombes, 1985, p.109). El punto de vista que Prelorán refleja en sus películas, denota que no es necesaria la presencia del realizador, tampoco de diálogos, ni voz en *off*, sino más bien que las imágenes hablen por sí mismas, o que los personajes hablen por ellos mismos. Lo que plantea Prelorán es llevar al cine la “realidad” empírica, en especial de zonas rurales:

Se niega a ser clasificado dentro de las categorías de cine etnográfico o antropológico, y su pensamiento sobre las diferencias que existen entre su obra y los trabajos etnológicos (“trabajos de campo”) lo llevan a exacerbar su crítica y a poner en cuestión a quienes utilizan el cine como un simple instrumento de comprobación científica. Su cine está al servicio de los que no tienen voz. (Ríos, 1985, p.109)

Las películas de Prelorán, tienen como base principal temas sociales que se abordaban en su época, bajo la consigna de que la cámara sea la voz del “otro”. Se puede identificar dentro de sus films algunas características del *Direct Cinema* y sobre todo su punto de vista hacia el “otro”, el observado. Así, este cineasta se pasaba un año entero al lado de su personaje, conociéndolo, familiarizándose y asimilando su entorno, mientras recopilaba y archivaba información para su película; en pocas palabras, creaba un vínculo sentimental y ético entre director y personajes. Prelorán sabía que es importante que se cree confianza entre los sujetos a filmar, la cámara y el realizador; todo esto con el fin de tratar de ser invisibles en el momento del rodaje; porque de esta manera, los personajes se sentirán menos incómodos, hasta olvidar, aunque no por completo, que el equipo de filmación se encuentra en su espacio; pues como dice Alonso:



Nuestra sola presencia en la comunidad que trabajemos modifica su cotidianeidad, pero ésta no es una situación que nos preocupa, ni nos ocupa, ya que es un hecho; lo que pretendemos es que sea lo más anecdótico, lo más insignificante posible” (2001, p.98-99).

Como nos plantea la cita es, el objetivo es desaparecer en el momento de rodaje. Sin embargo, a veces no basta únicamente con esto. Tal como lo hacía Prelorán, el cineasta debe convertirse en parte de lo que va a retratar, pero, se trata de una participación silenciosa. Puestos en el caso de la propuesta de dirección para el documental *Lira de Oro*, se podría decir que ya existe un vínculo cercano de mi parte como realizadora con el entorno a retratar, debido a que viví mi niñez y adolescencia en el lugar a documentar.

Como se ve, el tema del “otro”, del observado, también tiene relación con el punto de vista del director, es decir, su mirada, su lugar dentro del documental, su ética y su política. En el caso de esta investigación, mi punto de vista como directora oscila entre mi participación en calidad de oriunda de la comunidad a documentar, hasta pasar desapercibida durante la fase de producción, etapa en la que es necesario atenuar el vínculo familiar y vivencial que existe entre mi persona y mi otro filmado. La presencia del director siempre tiene influencia en el medio filmado, pero esta puede ser medida o controlada. Tal influencia está condicionada por la opinión y los sentimientos que se generan al momento de la realización. La mirada o punto de vista conceptual sobre el mundo filmado (cámara-director) que se tome, conducen al espectador a la comprensión de nuestra visión del mundo.

A partir de estas consideraciones preliminares, el objetivo general de nuestra investigación es estudiar el lugar y la mirada del documentalista, desde las teorías del *Direct Cinema*, para aplicarlas en la propuesta de dirección de la película documental *Lira de Oro*; y los objetivos específicos son: analizar el lugar del realizador en el cine documental; analizar y definir las posibilidades de la mirada del realizador en el documental, y finalmente, aplicar las bases teóricas sobre los conceptos de lugar y la mirada del realizador en el cine documental para la propuesta de dirección del documental *Lira de Oro*.

La metodología que emplearé para lograr mis objetivos es la siguiente: método cualitativo bibliográfico, análisis fílmico y de aplicación práctica. Comenzaré con un primer capítulo enfocado en los conceptos de “lugar” y “mirada” del director dentro de la realización de varios casos en donde se constaten las bases teóricas de nuestra investigación. También haré un breve análisis histórico del cine documental, desde sus inicios hasta la actualidad, en relación con los conceptos de mirada y lugar. Para ello, será necesario revisar bibliografía tanto



clásica como actual de teóricos del cine document directo, observacional y contemplativo. Bill Nichols y su libro *La representación de la realidad* será una referencia obligada.

En el segundo capítulo desarrollaré un análisis de películas documentales desde los conceptos de mirada y lugar, teorizados por Bill Nichols. El análisis fílmico lo realizaré siguiendo las sugerencias de Seymour Chatman (1990), quien en su libro *Historia y discurso*, divide el análisis fílmicos en los componentes de la historia (diégesis) y los del discurso (extradiégesis).

En el tercer capítulo expondré la manera en que fueron aplicados estos conocimientos a la realización del documental *La Lira de Oro*, luego de lo cual será necesario realizar un análisis detallado sobre los aciertos y errores que ocurrieron dentro de este procedimiento, de las cercanías distancias entre la propuesta y el producto final, así como de sugerencias y consejos, finalizando con las conclusiones.

CAPÍTULO I

EL “OTRO”, EL LUGAR Y LA MIRADA DEL DOCUMENTALISTA

1.1 Antecedentes

El Séptimo Arte nace el 28 de Diciembre de 1895, a partir de la invención de los hermanos Lumière, quienes fueron los pioneros en llevar imágenes en movimiento a la pantalla grande. Entre otras cosas que se han dicho sobre sus películas es que tienen un ‘primigenio carácter documental’, puesto que son tomas directas. Aunque, hay que aclarar que ya en 1889, la compañía de Thomas Alba Edison realizó las primeras capturas directas con el kinetoscopio. Y en los años siguientes, hasta antes de 1895, se habían realizado otras tomas de la vida cotidiana norteamericana.



Fotograma N.1. La llegada del tren (1895), de los Hermanos Lumière

Los hermanos Lumière a través del cinematógrafo documentaron acciones ordinarias, como por ejemplo: tomar el té, regar el jardín, un almuerzo. Además, después se lanzaron a documentar sucesos espectaculares alrededor del mundo. De esta manera, nos instalamos dentro de lo que hoy llamamos Cine documental (Nichols; 1997; Breschand; 2004), el mismo, que nace con la intención de mostrar aspectos de la “realidad” empírica libre de cualquier elemento ficcional a través del audiovisual. Pero no es sino con Robert Flaherty y Dziga Vertov, hacia los años veinte, que nace el cine documental tal como hoy lo conocemos. Los dos autores mostraban en sus películas acontecimientos del mundo real, sin el empleo de actores ni escenografía, insistiendo sobre todo en temas exóticos o de interés político e histórico. No obstante, “Los dos inauguran vías opuestas: el uno hace del rodaje el momento privilegiado de su exploración, el otro se vuelca en el montaje y en sus inmensas posibilidades.” (Breschand, 2002, p. 12); Flaherty pone acento en hechos importantes, cuidando todo el



proceso de filmación en el campo, el manejo de sus personajes y la fotografía de los ambientes. En cambio, Vertov trabajaba el documental, sobre todo, en la sala de montaje.

Comenzaré con Robert Flaherty, quien dirigió la primera gran película documental, *Nanuk el esquimal* (1922), que narra la historia de la vida tradicional y la supervivencia de una familia Inuit (habitante de la cultura esquimal, que vive en la región ártica). El autor muestra la vida ordinaria de sus personajes, del que no faltan ciertos momentos privilegiados, es decir: “el filme se va buscando a sí mismo, se inventa, se revela desde el interior de una experiencia cotidiana así como desde el interior de las imágenes.” (Breschand, 2004, p.13), esto significa que existió una convivencia entre el director y la familia de Nanuk, sus labores diarias, sus trabajos y las relaciones tanto internas como externas. Hay que anotar que resulta evidente que algunas de las escenas o momentos privilegiados de esta película fueron preparados para la cámara. (*Decisive moment* o momento privilegiado es la noción que inventara Henri Cartier-Bresson, el fotógrafo francés de mediados del siglo XX, célebre por las fotografías que muestran poses o acciones extraordinarias o singulares de sus personajes).

Dziga Vertov fue un artista, cineasta y a la vez experimentador, que le aportó al género documental la cuidadosa planificación y elaboración del montaje. Su película más conocida es *El hombre de la cámara* (1929), realizada bajo el principio de representar la vida empírica de improviso, sin preparación previa y en estado puro, bajo la teoría del “cine ojo”, que en efecto propone mostrar la realidad con la fría objetividad de la cámara y no con la subjetividad del ojo humano. Entonces, este autor soviético tenía su muy particular visión de la realidad:

El concepto de realidad de Vertov estaba alejado de la pretendida objetividad de los hechos señalada por la corriente positivista. Opinaba que la interpretación que ofrecía cada cineasta de los hechos dependía de su ideología y se sentía más en sintonía con las tesis defendidas por el realismo socialista que con las defendidas por los artistas formalistas. (Sellés, 2008, p. 10)



Fotograma N.2. El hombre de la cámara (1929), de Dziga Vertov

Lo cual significa que Vertov, de formación marxista y educado por la revolución rusa, se inclinaba por las tesis defendidas por el realismo socialista, en el sentido de la construcción de una sociedad nueva, lo que en términos estéticos implicaba que la obra cinematográfica también es una construcción, tal como lo es la de una máquina o la sociedad; pues, claramente dentro de sus documentales vemos su ideal estilístico: “La admiración por la cultura de la máquina y los postulados del constructivismo” (Sellés, 2008, p.22), así como su interés por la vida de los obreros y del pueblo ruso, que intentaban crear un nuevo mundo. En función de estas premisas constructivistas, Vertov creó el Kino pravda o “cine de verdad”, entendido como construcción de la realidad por vía del montaje.

A partir de estos dos autores, el cine documental revoluciona al cine, en tanto “representación de la realidad”. Sin embargo, dicha aspiración de representación de la realidad tal como es, va a ser un tema profundamente debatido por el documentalismo en general y sus teóricos en las décadas siguientes. El problema central es que la realidad empírica, tal como es, resulta que está en devenir y cambio constante. Pero, además, la cámara no es autónoma ni filma automáticamente: siempre hay alguien operándola. En tercer lugar, aquel que opera lo hace desde un lugar de enunciación y una perspectiva conceptual, desde su subjetividad. Y por último, la sola presencia del realizador/cámara puede alterar la realidad empírica, por lo que los hechos dejan de ser lo que son habitualmente antes de la llegada de la cámara.

De esta manera el cine documental ha ido acumulando y formando nuevos subgéneros, como son: documental de viaje, documental histórico, biografías documentales, el documental exótico, falso documental, documental de autor (Aprea; 2015, p.85). Aunque debo agregar que algunas películas de estos subgéneros no logran ser vistos o aceptados dentro del canon



documental, pues, algunos de ellos son filmados bajo una perspectiva exótica y terminan derivando hacia el mero reportaje sensacionalista.

Si bien el documental nació con Vertov en Rusia y con Flaherty en la Antártida, América Latina, no se ha quedado atrás. El argentino Alcides Greca por ejemplo realiza en 1918 un documental extraordinario, *El último malón*, sobre los últimos indios mocovíes de Argentina. La película está estructurada en tres partes, en la primera aparece el realizador y sus amigos hablando de lo que se va a filmar; en la segunda se hace una exploración antropológica de las figuras principales de los mocovíes y su miseria; y en la tercera se pone en situación o ficcionaliza, con los mismos indígenas, un fallido levantamiento contra un pueblo de la provincia de Santa Fe. Es decir, se adelanta con cuatro años al Nanuk de Flaherty.

Continuando con el cine documental en América Latina, podría decir, que por lo general este es reconocido por mostrar realidades sociales y políticas. Ejemplo de ello es *Redes* (1936), co-dirigida por los cineastas Fred Zinnemann (1907-1997) y Emilio Gómez Muriel (1910-1985), Docu-ficción mexicana realizada en el año de 1936, protagonizada por Silvio Hernández, David Valle González, Rafael Hinojosa y Antonio Lara, que intentó emular lo hecho por Eissenstein. Es una docuficción que cuenta la vida cotidiana de los pescadores y su lucha por mejores salarios. Vendría luego *Yo soy Cuba* (1964), de Mikhail Kalatozov (1903-1973), película que narra, a través de cuatro historias cortas, el sufrimiento de los habitantes de Cuba durante la dictadura de Batista y sus reacciones, y también es una mirada a la Cuba en los primeros año de la revolución, pero que mantiene el carácter de paraíso tropical de las élites norteamericanas. Este ciclo de miradas extranjeras lo continúa, la fallida e inconclusa *It's All True* (1993), de de Orson Welles (1915-1985), fallida e inconclusa, porque el proyecto de filmar las corridas de toros y el carnaval en México y en Brasil nunca se cumplió, por problemas con los productores. Hoy disponemos solamente del fragmento completo *Cuatro hombres en una balsa* (1993).

El cine documental tiene un gran auge en la década de los sesenta en que varios autores latinoamericanos registran la “realidad” dentro de un canon diferente, es decir, desde su propio estilo y visión del mundo. Anotaré dos casos. *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas, verdadero hito del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta, por su alto contenido político, revolucionario, antiimperialista y popular. El otro hito es *Araya* (1959), de Margot Benacerraf (1926) que retrata la vida de un pueblo costero que se dedica a la producción de sal. Esta película recoge todos los principios de la teoría del autor del *Cinéma*



Vérité. Desde estos referentes en adelante van a venir años de una gran producción documental, la que se acentuará hacia finales de los noventa y hoy goza de una popularidad creciente. Tiene grandes nombres como el maestro Jorge Prelorán, Eduardo Coutinho, Juan Carlos Rulfo, Ignacio Agüero, Luis Ospina, Mary Jiménez o Javier Corcuera.

La historia del cine documental entonces es tan extensa y rica como la historia del cine mismo. En este breve resumen he intentado hacer énfasis en las obras, subgéneros, tendencias y autores más representativos del mismo, previo a enfocarnos en el *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité*.

1.2 El documental etnográfico

Antes de hablar del documental etnográfico, es necesaria una breve explicación y diferenciación entre el concepto “etnografía” y “antropología”. Según Rosana Guber, la etnografía es una rama de la antropología, ciencia esta última que: “es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como «actores», «agentes» o «sujetos sociales»)” (2001, p.12-13), es decir, la antropología se enfoca en el estudio del ser humano y su cultura. La etnografía en cambio es el método de estudio utilizado por los antropólogos, que sirve para describir las culturas y el comportamiento humano a través de la concepción de sus “otros”, y se lleva a cabo mediante la observación participante del antropólogo durante el periodo de tiempo en el que se encuentre en contacto directo con el grupo a estudiar; lo que quiere decir que, la etnografía conlleva el contacto directo del antropólogo con lo que va a estudiar, la convivencia del mismo dentro de una comunidad, por un período determinado de tiempo; aspecto que ha sido copiado por algunos documentalistas.

Pasaré a lo que se conoce como cine antropológico, de donde se deriva el género de cine documental etnográfico, que Ardévol lo define además como:

Aquel que pretende representar una cultura de forma holística, partiendo de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social y la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento sobre los aspectos sociales y culturales de la vida humana (2006, p.61).

Esta corriente del cine documental está orientada a retratar los aspectos prácticos, conductas y creencias de grupos humanos concretos; partiendo siempre de una investigación



participativa previa con relación a los aspectos del comportamiento y la cultura que se planea retratar y poner en cine. Entonces, el cine etnográfico:

Conecta con la tradición antropológica, pero también hunde sus raíces en la historia del cine documental. Su proyecto se perfila como un intento de llegar a representar a través de la cámara una determinada visión del mundo, una determinada realidad social y cultural. (Ardévol, 2006, p.12)

El documental etnográfico, si bien está conectado con la antropología, tiende a retratar un pueblo o comunidad bajo la propia visión del documentalista; ya que esta visión nace desde los imperativos del cine y desde la perspectiva del cineasta-científico, lo que quiere decir que no se puede hacer cine etnográfico si no se tiene una visión del mundo (y del cine) además de una aspiración a la objetividad.

Lo que pensemos acerca de nuestra película como realizadores va a influir en la percepción del espectador. Se puede decir por ejemplo que Flaherty realizaba cine etnográfico, ya que, dentro de sus películas se observa el comportamiento de las personas y su entorno, pero también involucra la mirada fascinada del realizador sobre el otro, porque, como dice Ardévol, el cine etnográfico “comparte con la antropología esta doble mirada: una mirada extraña ante lo que no es familiar y una mirada próxima que busca aprender lo desconocido.” (Ardévol, 2006, p.12), es decir, ambas miradas, la lejana y a la vez cercana del antropólogo/cineasta buscan entender y aprender lo desconocido, lo nuevo. Así se consolida una visión del mundo, un discurso, que puede llegar a ser comprendido por los espectadores, porque finalmente:

El cineasta etnográfico busca captar y transmitir el conocimiento de otras culturas de una forma no sólo intelectual, sino también corporal, sensible, a través de la mirada, los gestos, y las palabras de las gentes representadas. Y no sólo para tratar de ver cómo otros ven, sino para ampliar, mediante este movimiento, la propia visión. (Ardévol, 2006)

Es decir, esta mirada/discurso/perspectiva que construye el cineasta es resultado de la convivencia, el sentimiento y el conocimiento que tiene acerca del otro, del comportamiento y praxis de las personas que pretende retratar; mirada que va a captar el espectador, ya que la intención final del cine etnográfico es:

Comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar -aunque sea de forma vicaria- otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza, el tiempo que sirva para aproximar comportamientos que, desde otros esquemas culturales, puedan parecer como incomprensibles o ininteligibles (absurdos, ridículos) (Ardévol, 2006, p.62).



El fin de un documentalista etnográfico es mostrar al espectador el estilo de vida de una cultura, a fin de que llegue a comprenderla, y mostrar que en el mundo existen seres humanos (el otro), que no viven en la misma condición que la del espectador. Estas consideraciones sobre el equilibrio entre la mirada interna y externa, entre el documentalista a su otro, son importantes para entender el *Direct Cinema*, el documental observacional, y su influencia en la *Lira de Oro*.

1.3 El *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité*

El cine documental ha evolucionado adaptándose a nuevas tendencias, ya sea con respecto a la narración, el montaje, la fotografía y sobre todo al nivel de “presencia” del realizador dentro de la desarrollo de su película. El *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité*, tendencias del cine documental de los años sesenta y setenta del siglo XX, juegan un papel importante dentro de este género del Séptimo Arte, ya que, a partir de esos años, establecieron dos maneras distintas de teorizar y hacer documental, a partir de formas diferentes de plantear el problema de lo que Nichols llama la “mirada” y el “lugar” del documentalista.

1.3.1 *Direct Cinema* o Cine directo

El *Direct Cinema* o el Cine directo es un estilo del cine documental que se originó entre 1958 y 1962, en Estados Unidos y Canadá, y se caracterizó por la intención de los cineastas, al filmar la “realidad” directa, abordarla de la manera más pura posible; esto es, con una intervención moderada o nula por parte de la instancia realizadora. El objetivo del cine directo es llevar la “realidad” a los espectadores lo más fielmente posible, primero en términos de pre, pro y post producción; luego en atención a la historia y luego al discurso. En este estilo no importa si se desestabiliza de la cámara, si hay desenfoques, cabezas cortadas o si el sonido no es grabado nítidamente; lo importante es captar las situaciones, los acontecimientos en su pureza original, como era antes de la llegada de la cámara.

Con respecto a este estilo, Matilde Fernández plantea que: “El *direct cinema* aboga por la no intervención del realizador sobre los acontecimientos que filma y elimina la mayor parte de los recursos de edición del documental clásico, evitando todo aquello que es ajeno o externo a la propia escena filmada.” (1963, p.231), es decir, este tipo de documental elimina la presencia del realizador y sus recursos, ya sea al nivel de guionización, de puesta en escena o de post-producción, para que la realidad sea la única protagonista. Según Monaco, el cine directo “es el resultado de dos factores predominantes y relacionados entre sí: el deseo de un nuevo

realismo cinematográfico y el desarrollo de las herramientas necesarias para alcanzar este deseo” (2003, p.206); a lo que se refiere este autor es que la búsqueda del realismo extremo ha llevado a los cineastas de esta vertiente a utilizar las herramientas de cine de manera elemental, para así captar hechos y personajes de manera natural y realista posible.

En términos historiográficos, es un consenso decir que fue en Norteamérica y fueron los hermanos Albert y David Maysles, Fred Wiseman, Robert Drew y D. A. Pennebaker y otros documentalistas, los que inauguraron este tipo de cine caracterizado por la observación de la realidad sin intervención, que se conoció como “cine directo”, ya que: “la introducción de cámaras livianas de 16 mm y la grabación de sonido portátil permitieron a los documentalistas filmar sin preparación, y con una ética periodística de observación y no intervención que se conoció como Direct Cinema.” (Chapman, 2009, p.10). Igualmente, el cine directo se propuso filmar los acontecimientos tal como se presentan, periodísticamente. sin necesidad de guion, iluminación, puesta en escena, montaje de sonido, manteniendo la “pureza” de eventos, como el célebre concierto de Woodstock de 1969, que D. A. Pennebaker capturó en su película *Woodstock Diary*. Realizar cine directo incluye entonces respetar los principios estilísticos del mismo, es decir, dejar que los acontecimientos fluyan, no permitiendo que la presencia de los realizadores y del lenguaje cinematográficas alteren al realismo. Faulstich dice que en el *Direct Cinema*: “los realizadores se restringen a una función objetiva y observadora” (Faulstich, 1997, p.18); es decir, para conservar el realismo objetivo, la única función que cumplen los realizadores es la investigación previa de los que pretenden filmar, y luego colocar la cámara y el sonido de una manera “discreta”, a fin de que se filme lo que suceda espontáneamente. Por ello, Ardévol concluye que:

En el del *direct cinema*, el cineasta reduce al mínimo su contacto con los sujetos durante la filmación para no influenciar su comportamiento. No se debe pedir a nadie que actúe o diga algo para la cámara, de forma que los acontecimientos se desarrollen espontáneamente. La estructura final del filme debe respetar en lo posible el orden natural de los acontecimientos. Las tomas largas dan el sentido de la acción en tiempo real y los cortes duros son necesarios para evitar el superfluo y la manipulación; son los signos del sometimiento del director a los hechos. Y ,sobre todo, no debe incluir una tercera voz que imponga una barrera entre el sujeto y la audiencia. (Ardévol, 2006, p.96)

Ardévol plantea entonces el sometimiento del cine a los hechos, y no al revés. El realizador debe tomarse el tiempo necesario para captar el flujo real de los acontecimientos y atrapar la “realidad” sin artificios. Un ejemplo clásico es *Gimme Shelter* (1970), de los

hermanos Maysles, película rodada sin guion, sin planificación previa, sin iluminación, ni puesta en escena. El concierto de los Rolling Stones es capturado en su flujo temporal espontáneo; únicamente en el montaje es que hay un trabajo de estilización visual y sonora. Otro ejemplo contemporáneo de cine directo es la película documental *Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño. En el film vemos el trabajo que realizan los protagonistas, que por lo general son labores relacionadas con el mar, y también sus actividades en el tiempo libre. Los hechos son narrados por los protagonistas (cuya voz se escucha con nitidez en la banda sonora), las tomas son planos secuencia, encuadres en gran plano general, con cámara estática y distante entre los actores sociales, una distancia entre 15 y 150 metros, o más. En toda la película no vemos ni oímos al realizador o al equipo de filmación. Anotaré que en la fotografía del documental hay un intencionado preciosismo por parte del director, que al mismo tiempo fue el camarógrafo, y tal vez es la única huella de su presencia en la película. Como veremos el “purismo” realista no existe, y mucho menos en la contemporaneidad, pues en el documental actual lo que se impone son las mezclas o cruces entre los principios del *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité*.

1.3.2 *Cinéma Vérité* francés.

El *Cinéma Vérité* o Cine Verdad es un estilo del documental que nació en Francia, en los años sesenta y setenta, paralelo al cine directo norteamericano. El origen de este estilo se podría decir que se debe al francés Jean Rouch, quien después de haber realizado varios estudios etnográficos, se dedicó a documentar la forma de vida de varios personajes en distintos lugares, básicamente de África. De esta manera:

El *cinéma vérité* se definirá por la aceptación de la presencia de la cámara como catalizadora de la acción y la inclusión de la subjetividad del director en el film. La cámara debe ser una cámara viviente o una cámara participante. El *cinéma vérité* es una cierta forma de provocación. (Ardévol; 2006)

Por tanto, Rouch es considerado padre del *Cinéma Vérité*, ya que, al convivir con las personas que filmó, estableció una particular relación realizador/personajes, determinando una “participación” del realizador en el entorno, así como la fuerte presencia de su subjetividad. En este estilo documental, según Ardévol:

El director se inscribe en el producto y garantiza la autenticidad de la observación. Pero el director debe ser sincero consigo mismo y con su audiencia. Por esta razón, se rechaza la voz de autoridad o el comentario científico impersonal y se sustituye por una voz coloquial y



personal que no pretende decir toda la verdad, sino expresar su propia y limitada visión. (Ardévol; 2006, p.86).

En resumen, el documentalista va a observar la realidad a la luz de un discurso personal no autoritario sino coloquial, no la voz de Dios sino de un individuo, consciente de que su visión del mundo es una “limitada visión”. Por ello, va a provocar ciertas situaciones derivadas de su interacción con sus “otros”. El resultado es una “realidad” entendida como una ineludible interacción entre el sujeto filmado y el sujeto que filma. Entonces, ¿Qué realidad es la que se quiere mostrar? Esta va a depender de la voluntad del realizador en íntima interacción con la voluntad de los sujetos filmados. ¿Hasta qué punto se mantiene la objetividad de los acontecimientos que se dan en el lugar de rodaje? No siempre la “realidad” se va a mostrar tal y como era antes de la llegada de la cámara, pues ahora se trata de un realismo que acepta como inevitable la presencia “perturbadora” de una persona ajena (y su equipo de producción y rodaje) entre los integrantes de una comunidad, cuya mirada y lugar pasan a condicionar un nuevo tipo de realismo documental. Como señala Baer:

El *cinema verité* manejaba un concepto de verdad más complejo y reflexivo que los documentalistas procedentes. Se trataba ahora no tanto de reproducir la realidad como un espejo sino, tal como lo había hecho *Vertov*, de realizar una serie de experimentos con el objetivo de llegar a ella, de provocar o desencadenar su revelación. (Baer, 2005, p.84).

De esta manera, dentro del *Cinéma Vérité*, el realizador interviene planteando su presencia, es decir, su mirada y ocupando un lugar determinante en la construcción del filme.

Respecto a los temas que abordó el *Cinéma Vérité*, estos estaban relacionados con la vida cotidiana, y en general, los hechos históricos extraordinarios quedaban al margen. Los personajes por tanto eran gente ordinaria cuya cotidianidad era celebrada por la presencia del documentalista y su voz coloquial. Aspecto importante destacar es que el *Cinéma Vérité* volcó su mirada hacia sus “otros” africanos. En estos documentales, Rouch no aparece directamente en escena, pero interactúa con sus “otros” desde detrás de la cámara; pero en *Crónica de un verano* (1960) aparece, junto Edgar Morin, planeado y comentando el filme.

Un ejemplo contemporáneo de este género documental es la película *Los espigadores y la espigadora* (2000), de Agnès Varda, en donde además de ver físicamente a la realizadora interactuando con sus personajes, también nos enteramos de su criterio y razón de haber hecho la película. La directora está siempre presente, preguntando, opinando, presenciando lo que viven sus protagonistas.



Fotograma N.3. *Los espigadores y la espigadora* (2000), de Agnés Varda.



Fotograma N.4. *Los espigadores y la espigadora* (2000), de Agnés Varda. En los fotogramas 3 y 4 se puede observar la “presencia” de la realizadora en su película, convertida ella también en espigadora.

Como se puede observar, en este documental se manifiesta la presencia del realizador en forma física y también como narrador en *off*, pues es ella quien nos cuenta las acciones, argumentando la importancia de los recolectores de lo que ha restado de la cosecha, que como nos menciona la autora, consiste en la recolección de objetos comestibles o no, que son desechados por industriales y personas que no conocen la necesidad de los demás. Podría decir que este documental se basa en las teorías del *Cinema Vérité* o cine autor, ya que como espectadores recibimos su punto de vista de ella misma.

Con lo expuesto queda bastante claro las diferencias entre estas el *Direct Cinema* y el *Cinema Verité*, que Erick Barnouw la resume de la siguiente manera:

el documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. (...) El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas. (Barnouw, 2005, p. 223).



El Cine Directo trata de ser invisible, por lo tanto juega un papel de invitado y no provoca ninguna situación, y se mantiene paciente y firme hasta el final. En cambio, el Cine Verdad, juega el papel de provocador, revelando la presencia del realizador y su vínculo con la comunidad.

1. 4 El documentalista y el “otro”

1.4.1 El papel del “otro” en el documental

Desde Flaherty hasta Prelorán, lo que el documental ha hecho es filmar al “otro”, a su cotidianidad, sus costumbres, sus creencias y su praxis de vida, ya sea este cercano o distante. Pero, ¿qué implica exactamente el concepto de otredad en el cine documental? El “otro”, para el realizador, vendría a ser el observado, complemento de su obra; sin el “otro” no tiene película. En el cine documental, como se ha visto, el objetivo básico es mostrar otra “realidad”, individual o grupal, desde un ineludible punto de vista (el realizador que tiene la cámara); pero, mostrar esa realidad otra, está condicionada por varios factores que necesariamente se imponen como mediadores: la presencia del realizador, el equipo de producción, el equipo técnico, además del lenguaje cinematográfico y sus recursos audiovisuales (como el guion y el sonido por ejemplo), que constituyen la presencia; porque, como dice Colombres:

Desde el momento en que la cámara cinematográfica se interpuso entre el investigador y el investigado, la ilusión de que nada ocurriría se quebró. Las relaciones se pusieron en evidencia: el observado sabía que estaba siendo mirado, y el observador que no podía camuflar su rol. El sujeto de estudio puede entonces (y por primera vez “concretamente”) dejar de ser el objeto, para pasar a ser parte activa en el registro de situaciones que le pertenecen. (1985, p.153).

Esto es, al momento de colocar la cámara, se altera la “realidad”; el observador no puede anular totalmente su presencia, y el “otro” se convierte en el protagonista de la escena filmada, pasa a formar parte realmente viva del registro de los acontecimientos que finalmente pertenecen a su realidad.

En este mismo sentido, el realizador necesariamente va a darle un protagonismo a su “otro”; mas, este protagonismo puede tener varias posibilidades, y la primera de ellas es caer en el estereotipo; y así lo afirma Bill Nichols:

Cuando tanto el realizador como el actor social coexisten dentro del mundo histórico pero sólo uno de ellos tiene la autoridad para representarlo, el otro, que funciona como sujeto de la película, sufre un desplazamiento. Aunque ausente corporal y estéticamente, el realizador



conserva la voz de control, y el sujeto de la película queda desplazado al dominio mítico de un estereotipo degradante y reducido a su esencia, en la mayoría de los casos el héroe romántico o la víctima indefensa. (1997, p.132).

Es decir, el realizador es la autoridad en el proceso de documentación, y por ende, es quien determina los rasgos que ha de tener la representación de su otro, condicionado por su visión del mundo; lo que puede traer como consecuencia el “desplazamiento” del sujeto filmado hacia el estereotipo de la victimización o la heroificación. Se podría decir entonces que la tipificación ha sido común en el cine documental; que por lo general, narra historias centradas en un personaje alejado de la cultura del cineasta (el otro lejano), como ocurre en la película *Cochengo Miranda* (1975), del argentino Jorge Prelorán, que retrata la vida de Cochengo, un gaucho y ex payador, en su trabajo, con su familia y su cotidianidad. Él mismo nos cuenta su historia, a través de la cámara de Prelorán; y nos dice que los campesinos no frecuentan las grandes ciudades, porque en su comunidad no tienen transporte; tampoco un centro de salud, pues han sido olvidados por las autoridades gubernamentales. Sin embargo, Cochengo y su familia viven felices en su hogar desarrollando sus actividades cotidianas, y su trabajo como payador. En este caso, se podría decir que, por un lado, el protagonista es retratado como una víctima, al no tener las posibilidades que se tiene en las ciudades; y por otro, también se podría decir que se convierte en un héroe, al no asumir la vida de una manera pesimista, sino como ser un vencedor de las adversidades. Esta dualidad entre victimización y heroificación es un típico caso de la entrada en la dualidad del mito y el estereotipo señalado por Nichols. Entonces, el hecho de que los personajes caigan en el estereotipo, va a depender del matiz del protagonismo que le otorgue el realizador a su “otro”, de lo que quiere que cuente en función de su película.

Lo que el realizador espera del otro es su colaboración para el film. Por ello, previo al rodaje, incluso antes de la escritura de guion, el realizador debe establecer una relación amistosa con su otro; esta relación es la que nos va a permitir mostrar su realidad y establecer un clima de confianza, que será fundamental a la hora de acercarse o alejarse con la cámara durante la filmación. Se debe forjar una relación armónica entre el realizador y los protagonistas. Y así lo plantea Colombres: “por la cooperación estrecha que resulte de la especificación de los objetivos propios del investigador-cineasta, y de la delimitación de los objetivos comunes con las personas filmadas, el film estará cada vez más cerca de la realidad observada.” (1985, p.153); esto es, a partir de la cooperación y la fijación de objetivos comunes



al realizador y las personas filmadas, y el establecimiento de confianza por parte de ambos, se logrará incrementar el efecto de realidad.

He dicho que, como realizadores, lo que se quiere es mostrar al otro, para lo cual, esperamos y provocamos la colaboración del “otro”. Pero, ¿qué espera el otro del realizador? Por lo general, documentamos porque esperamos cambiar algo en el mundo, ya sea cambiar las maneras de ver un comunidad o un objeto, ya sea cambiar los términos de una discusión o ya sea proponer otras perspectivas sobre ciertos problemas. Entonces, al transmitir este deseo a nuestro otro, este lo puede tomar positiva o negativamente. Si lo toma mal, no hay película. Si lo toma bien, es porque está de acuerdo con la visión que le plantea el realizador, y decide colaborar con la obra; porque, al igual que el realizador, el o los sujetos filmados se contagian de esta motivación y aceptan que se realice el retrato de su vida. Esto significa que el documentalista debe tomar en cuenta las inquietudes y visiones que tienen los personajes sobre aquellos aspectos que queremos encuadrar; es decir, en el proyecto fílmico debe constar aquello que ellos también quieren para la película. Estas consideraciones nos permiten escapar del mito y el estereotipo. El otro tiene que ser escuchado por el realizador, lo que mostrará la película no es únicamente decisión del cineasta, sino el resultado de un acuerdo por parte de ambos:

El observador cineasta es puesto ante el hecho de que las personas y los procesos que filma constituyen “puestas en escena” que cada grupo ofrece, y sobre cuales esos mismos grupos ejercen un control que varía en relación a la presencia del tipo de observador y a su grado de inserción en dicha realidad. (Colombres; 1985, p.153).

Para Colombres, entonces, las personas filmadas van a colaborar con la película, van a apoyar las pretensiones del realizador, dependiendo de la participación y del control que ejerzan sobre el proceso, el que está en función del grado de presencia/ausencia del realizador, o sea, el nivel de confianza mutua, y que a su vez, está en función de la axiografía con que se conduzca el realizador.

Lo dicho hasta aquí es importante también para el espectador, puesto que la intensidad de esa relación será revelada al espectador a través de la distancia establecida entre la cámara y el otro: “La distancia de la cámara respecto de las personas filmadas deviene así uno de los más claros indicios del tipo de relación establecida” (Colombres; 1985, p.153), dicho de otra manera, la relación que se haya formado entre el realizador y el otro forma parte fundamental de la película.



El otro, los protagonistas o actores sociales, son previamente seleccionados por el realizador en base a la perspectiva que motiva su película. En el documental *Lira de Oro* (2018) existió una selección de los actores sociales, que incluso se encontraban ya dentro del guion imaginario; mas, no se realizó una construcción dramática de los mismos por mi parte como directora, puesto que la premisa de la que partí proponía retratar la más pura cotidianidad de esos personajes, y de su comunidad en general. Un aspecto importante a anotar aquí es que había una relación muy cercana entre los protagonistas y mi persona, es decir, los habitantes de la Parroquia La Peaña me vieron crecer. Evidentemente, esto podía jugar como una ventaja o ser un riesgo en el intento de captar la cotidianidad, en el sentido de perturbar el acercamiento más realista y equilibrado hacia los personajes seleccionados y su entorno. Citando nuevamente a Colombres, al respecto nos dice:

El cine se convierte en un instrumento de investigación por medio del cual se pueden profundizar (a la vez que mostrar y expresar) los aspectos menos manifiestos de las conductas humanas. Estas consideraciones referidas a la importancia del uso de la imagen como vía de análisis de la realidad, interesan en tanto que su desconocimiento o negación puede llevar a explicar muchas veces el por qué del fracaso en el registro fílmico de procesos que desconocemos o que nos son a primera vista extraños. (1985, p.153).

Es decir, el sistema cine (y por tanto el documental), al constituirse en instrumento de investigación que profundiza los aspectos más sensibles del ser humano, debe manejarse con absoluta conciencia, puesto que, desvalorar los poderes del “otro”, puede conducir a un fracaso y echar por tierra las premisas planteadas previamente. He abundado ya sobre la capacidad de alteración del medio que se quiere filmar, cuando el equipo de filmación irrumpe. Dimensionar adecuadamente ese poder irruptor significa ya cuidar la relación con el otro. Como realizadores, es importante mostrar nuestro punto de vista, pero, respetando el del otro. Y en caso de dilemas o elecciones a realizar durante el rodaje, se privilegiará la perspectiva del otro. De esta manera, se trata de equilibrar el frágil equilibrio entre nosotros como observadores y nuestros protagonistas como los observados. El resultado final será, la mostración de esa “realidad” no sólo desde el punto de vista del realizador, sino también de lo que piensa y vive su otro. Estos principios de distanciamiento y respeto fueron los que guiaron la realización del documental *Lira de Oro*, y permitieron manejar la relación “familiar” previa entre la comunidad y mi rol como directora.

1.4.2 El observador y el observado. La modalidad de observación

En el cine documental existe una relación de observador y observado. El observador se refiere al realizador y el observado es la persona o grupo de personas, protagonistas de la película. Mas, ¿qué papel juega el observador? ¿por qué el observador llega a mirar al otro? es decir, ¿por qué hacer un documental? Si el cine documental intenta mostrar una “realidad” a un espectador, este intento nace del interés del realizador motivado por la idea de que una “realidad” posee alguna particularidad: cultural, social, política, etc. que considera dignas de retratar y mostrar; pero la mostración de esa realidad no puede escapar a la influencia de su visión del mundo. Como dice Borges, la poesía es “la trasmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior emocional” (Osorio, 1988, p.116).

He apuntado más arriba que existen varias modalidades de documental. La *Lira de Oro* (2018), se alinea a lo que Bill Nichols llama la modalidad observacional. En esta modalidad los conceptos de “lugar” y “mirada” del observador (realizador y su equipo de producción), juegan un papel definitivo. Nichols nos dice que la modalidad de observación “hace hincapié en la no intervención del realizador, pues este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara.”(1997, p.72), esto es, que el realizador trata de intervenir lo menos posible en los acontecimientos que presencia la cámara; su presencia se limita únicamente a observar y dejar que los sucesos se desarrollen lo más naturalmente posible; quedan descartadas por tanto las entrevistas, la voz en *off*, la banda sonora y cualquier marca de presencia.

En este sentido, esta modalidad se relaciona con el *Direct Cinema* o el Cine directo norteamericano, cine de la no intervención en el que se discutían sus diferencias y distancias con respecto al *Cinéma Vérité* francés, en los temas de la presencia y niveles de intervención del observador en lo observado. Por un lado, en el Cine directo se esperaba a que ocurriera algún acontecimiento fruto del azar; mientras que en el *Cinema verité* se intentaba “provocar” o precipitar una situación interesante o un “momento privilegiado” como decía Cartier-Bresson. El realizador del Cine directo pretendía pasar inadvertido durante el rodaje; en cambio en el *Cinéma Vérité* el realizador provoca o suscita un hecho, al punto que algunas veces aparece en cámara, como ocurre en *Crónica de un verano* (1961), de Jean Rouch y Edgar Morin, película en que los dos realizadores aparecen planificando la película que estamos viendo. Si en *Primary* (1960), de Robert Drew, o en *Woodstock Diary* (1969), de D. A. Pennebaker, fundadores del *Direct Cinema*, nunca vemos ningún rastro de los realizadores (a



lo sumo, los movimientos de cámara y el montaje), en la mayor parte de los documentales de Agnès Varda, representante del *Cinéma Vérité* francés, vemos a la realizadora interactuando con sus otros.

De este modo, en la modalidad de observación (y en todas las otras modalidades del documental) el rol de observador-documentalista es puesto en tensión por un principio que es básico: la ética, o como la llama Nichols, la “axiografía”. Al respecto, este teórico francés manifiesta que la axiografía, en la relación observador-observado, debe responder a la pregunta: “¿Cómo sitúan al realizador con respecto al mundo histórico las representaciones visuales de la cámara?”, es decir, debe reflexionar sobre el hecho de que:

El mundo que vemos es el mundo histórico del que el realizador es parte tangible. La presencia (y ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y en los gráficos constituye una ética, y una política, de importancia considerable para el espectador. (Nichols, 1997, p.116-117).

El tema de la intrusión (presencia/ausencia) sale a debate una y otra vez en el discurso documental, y plantea interrogantes tales como: ¿hasta dónde podemos llegar como observadores? ¿estamos invadiendo un espacio privado? ¿contamos con la aceptación y colaboración del grupo de personas para irrumpir en sus vidas con cámaras, equipo y personal técnico? ¿la película transmite que existió respeto entre filmados y realizadores? La axiografía en el documental es la instancia que sugiere estos valores en la relación observador y el otro; regula la mirada del realizador y el lugar en el espacio historiográfico a filmar, el respeto hacia el “otro”, la responsabilidad en las condiciones de la relación, esto es, del mantenimiento del discurso ideológico, político y ético que pretende transmitir el realizador.

Por lo general, en los documentales de observación y del Cine directo, las películas tienden a mostrar lo cotidiano; por lo tanto, el realizador intenta bajar al mínimo el nivel de su presencia y no intervenir con preguntas o la sugerencia de acciones a los protagonistas. En esta modalidad, el realizador se limita a registrar a distancia y, luego, montar o no escenas que considera importantes para la continuidad de su relato. De esta manera, se transmite al espectador la sensación de asistir a acciones que se desarrollan en tiempo real y de vivir lo que se está mirando. Nichols agrega:

En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación, en vez de la continuidad lógica de una



argumentación o exposición. Incluso cuando el texto pasa a un escenario o localización diferente, prevalece la sensación de que hay una continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación, haciendo del cine de observación una forma particularmente gráfica de la presentación en «tiempo presente».(1997, p.74).

La observación no plantea entonces ningún tipo de argumentación o tesis a demostrar, sino la pura continuidad espacio-temporal de las acciones y la descripción del lugar. Los acontecimientos que vemos en pantalla avanzan lo más naturalmente posible, teniendo como resultado la “contemplación” de esa “realidad” en tiempo presente. La discreta presencia de la cámara en el lugar antropológico juega un papel tan importante que Nichols lo plantea así:

La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante. (1997, p.74).

A lo que se refiere el autor es a que la cámara en el lugar de la filmación alcanza un estatuto de objetividad igual al que tiene un investigador o un científico que llega a realizar una observación de campo participativa, como un elemento no perturbador de la comunidad. Es por esto que en la modalidad de observación se tiene especial cuidado en los “grados” de influencia del observador/participante. Atenuar su presencia significa evitar los comentarios, ilustraciones fuera de los acontecimientos filmados o artificios de la banda sonora, huellas en el espacio fuera de la pantalla, los intertítulos y los gráficos, y contar con el hecho de que, como nos insiste el mismo Nichols: “Las imágenes o situaciones recurrentes tienden a reforzar un «efecto de realidad» anclando la película en la realidad histórica del tiempo y el lugar y certificando la prolongada centralidad de lugares específicos.” (1997, p.75). Es decir, el hecho de que se filmen los acontecimientos de manera natural y con mínima presencia, aunque tiendan a repetirse o ser de baja intensidad dramática, refuerzan la película, si lo que se pretende es llevar la “realidad” lo más cruda posible a los espectadores.

En este mismo sentido, Nichols nos dice que:

La modalidad de observación ha sido utilizada con una frecuencia considerable como herramienta etnográfica, permitiendo a los realizadores observar las actividades de otros sin recurrir a técnicas de exposición que convierten los sonidos y las imágenes de otros en cómplices de una argumentación ajena (1997, p.76).



Lo cual significa que la atenuada presencia de los realizadores, que altera al mínimo una comunidad, ha permitido que el documental observacional haya sido empleado como herramienta científica, al punto que la antropología y su método etnográfico, presionados por la objetividad, recurren a esta modalidad, que permite a los antropólogos observar las vivencias del “otro” sin influencias ni manipulación de acciones o situaciones, ni convertir los sonidos e imágenes de lo observado en una argumentación del observador; como insiste Nichols, en algo que puede distorsionar aún más la “realidad” que pretendemos representar:

El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su «textura» y que distinguen a un hablante nativo de otro. (1997, p.76).

O sea, a través de la representación de la “realidad” del modo observacional, el espectador tiene la oportunidad de palpar la experiencia de vida del “otro” en todos los niveles, ya sean psicológicos o sociológicos, gracias a la no intervención, la continuidad espacio-temporal y los sonidos e imágenes al “natural”. Es decir, el documental de observación incentiva a que el espectador se persuada de que “la vida en realidad es así”; asume la película como si todo lo que muestra ha sucedido en la vida y tiempo reales. Por ello, Nichols insiste en que:

El espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal y como se vive; la actitud tomada hacia el mismo se propone (o deriva de) la actitud apropiada para el espectador si estuviera «en el lugar», sin modificación alguna, colocado en una posición en la que se esperase la interacción de la que la cámara se mantiene al margen. (1997, p.77).

En otras palabras, el espectador al observar una película de este tipo, llegaría a experimentar la “realidad” sin mediación de la cámara. Por lo tanto, no duda en tomar la posición como “actor social”, en el sentido de que, al momento de presenciar la película, el espectador se conectaría directamente con el “mundo social y natural” que le es mostrado, puesto que, el cine de observación:

Transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario confiamos en disfrutar de



la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores (Nichols, 1997, p.78).

El cine de observación transmite la sensación de que la figura del realizador está “ausente”, y que como espectadores podemos compartir el “lugar” de los protagonistas, y tomamos el papel de observador privilegiado, capaz de encontrar novedosos puntos de vista, tanto del paisaje antropológico como del natural. Como he anotado más arriba, los grados de presencia/ausencia en la observación del “otro” están definidos por consideraciones éticas (valores) y políticas (ideología), o sea, el respeto y responsabilidad que se debe mantener hacia el “otro”, o como lo concibe Nichols, sujetarse a “regulaciones” de conciencia y responsabilidad como alternativa a la coacción y usurpación.

De esta manera, el documental de observación tiende a atenuar al máximo esa presencia de la instancia realizadora, al punto que el espectador pueda tener la sensación de que establece un contacto directo, sin mediación alguna. Dicha ausencia de la instancia realizadora a su vez está condicionada por aspectos éticos y políticos; es lo que Nichols llama la axiografía o “implantación de valores en la configuración del espacio, en la constitución de una mirada y en la relación entre el observador y el observado” (1997, p.117); esto en el documental es fundamental, ya que la realización de la película debe partir de la consideración de valores éticos, es decir, de aquellas creencias y procedimientos que construyan una relación entre el realizador y sus protagonistas.

1.4.3 La “mirada” del realizador en el documental

Dice Nichols que el concepto de “mirada” en el cine documental es complejo. La mirada de la cámara es “mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo.” (1997, p.119), lo cual significa que, por un lado tenemos el aparato mecánico (cámara) que se utiliza para hacer un registro visual y sonoro de la realidad, para mirar el mundo; pero por otro lado, como “extensión antropomórfica del sensorio humano” la cámara no revela sólo la realidad registrada, sino “las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja”, es decir, la visión conceptual del mundo que tiene el realizador, su ética y política. (Nichols, 1997, p.119); es decir, el concepto de “mirada” implica la dimensión subjetiva del observador en relación con el otro, la visión del mundo con la que el documentalista aborda la realización.



La subjetividad y la visión del mundo de la “mirada” tendría que ver con otro concepto: el “estilo”; entendido este no sólo como la “utilización sistemática de técnicas vacías de significado sino que es en sí el portador del significado” (Nicholls, 1997, p.119), es decir, de las elecciones técnicas y de lenguaje (espacio fuera de la pantalla, pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, los intertítulos y los gráficos), que están íntimamente relacionadas con el punto de vista de una subjetividad. Esto porque, posicionar la cámara, elegir un color, un encuadre, o movimiento de cámara, revelará al espectador la cosmovisión del realizador. Como dice la teórica de la literatura Susan Sontag (1933-2004): “toda representación se considera enmarcada en un estilo”. (1969, p.48), el estilo es fruto de una experiencia, y esa experiencia está en un sujeto: la película expresa esa experiencia, que se canaliza a través de un estilo. Nichols quizá va más allá cuando dice que se establece un nexo entre estilo y ética, porque, la mirada de la cámara manifestaría la perspectiva ética y política del cineasta: “el estilo atestigua no sólo una «visión» o perspectiva sobre el mundo sino también la cualidad ética de dicha perspectiva y la argumentación que hay detrás de ella” (Nichols, 1997, p.119). Todo lo que ve la cámara lo hace a partir de los códigos éticos e ideológicos que maneje el realizador. Por lo tanto, cada grado de compromiso entre la cámara y los hechos implican un código ético que rige la conducta de la cámara/realizador. Este código es lo que legitima o autoriza el proceso continuado de la cinematografía como respuesta a acontecimientos específicos del mundo (Nichols, 1997, p.118). El código ético, el estilo y la visión del mundo, es decir la “mirada” del realizador, es la que aborda los hechos históricos que se están filmando, es decir, señala las condiciones de la relación entre el realizador y su otro filmado.

Para reflexionar sobre los aspectos que constituyen la relación entre del realizador con el espectador, Bill Nichols emplea la noción de “visión del mundo”. Este teórico norteamericano en *La Representación de la Realidad* (1997), vincula el concepto de *weltanschauun* o visión del mundo con el tema de la argumentación, o sea, visión del mundo “equivale a volver a la noción de la argumentación” (1997, p.161), esto es, la lógica demostrativa que implementa un documental, las proposiciones que va acumulando a fin de demostrar una tesis dependen de la visión del mundo. La argumentación la divide en dos categorías: la perspectiva y el comentario. La primera sería: “el modo en que un texto documental ofrece un punto de vista particular a través de su representación en el mundo” (Nichols, 1997, p.162), en otras palabras, es la manera implícita o explícita de la película para expresar la visión del mundo del realizador, lo que este piensa y quiere decir del mundo en general y del mundo filmado. Pero además, la perspectiva comprendería “la visión del mundo

que implica la selección y organización de las pruebas.” (Nichols, 1997, p.170), es decir, las proposiciones demostrativas (hechos, acontecimientos, testigos) serán seleccionadas y organizadas a partir de la concepción del mundo que tiene el realizador.

Por otro lado, el comentario, como parte de la *weltanschauung* o visión del mundo, sería “el modo en que un documental ofrece una afirmación particular acerca del mundo o acerca de la perspectiva que ha presentado tácitamente.” (Nichols, 1997, p.162); a lo que se refiere el autor es a que, el comentario sería el conjunto de afirmaciones del realizador o sus testigos, mediante las cuales argumenta directa y evidentemente una tesis, y que incluye el estilo y la retórica, el trato directo con el espectador, porque: “guía nuestra comprensión de la visión moral y política que ofrece el texto documental.” (Nichols, 1997, p.174), es decir, el comentario está dirigido directamente al espectador para persuadirlo a que tome posición. Entonces, la perspectiva y el comentario dan forma a la argumentación en el documental y define la visión del mundo del realizador, al punto que: “nos da una sensación de presencia autoral o expositiva. Esto crea el contexto para una visión particular del mundo y una disposición particular de las pruebas acerca del mismo.” (Nichols, 1997, p.170).

La visión de la cámara, que por ende, incluye el posicionamiento de la misma respecto a los acontecimientos históricos que registra, ejecutada a partir de la perspectiva y los comentarios del realizador, y forma parte del estilo y su visión del mundo. Por lo tanto, y como he mencionado antes, la visión del mundo como parte de la ética y la política del autor serán los marcos reguladores de la relación que mantenga el realizador con el sujeto a filmar y con el espectador. De tal manera que, lo que como documentalistas queremos mostrar se concretará bajo el código de los valores y principios legales que maneje el realizador, y que serán recordados por los sujetos filmados e interpretados por el espectador. Porque no hay que olvidar que “por una parte el espectador registra una tonalidad emocional, una subjetividad del autor, a partir de aspectos específicos de la selección y organización del sonido y la imagen” (Nichols, 1997, pp. 121-122). Es decir, la construcción del film, la mirada del realizador, provocan en el espectador una “respuesta sensible” que expresa la visión del mundo, así como la relación que existió entre observador/observado.

1.4.4 El “lugar” del director en el cine documental

La fotografía, el sonido, la producción y sobre todo la dirección, son complementos indispensables para toda creación que tenga que ver con el Séptimo Arte. Pero, la dirección reviste particular importancia, ya que, es él o la directora, quien decide el punto de vista general



y las premisas conceptuales con las que se pretende filmar a su otro y transmitirlo a sus espectadores; es la cabeza principal del equipo de producción, es quien va a dar a conocer su visión y quién decide dónde se coloca la cámara.

Mi interés se ha enfocado sobre el cine documental en la modalidad observacional, y dentro de esta, he profundizado sobre el cine directo norteamericano, cuya “regla” central es la no intervención y la atenuada presencia del realizador en la película. Dicha ausencia del realizador en la película “constituye una ética, y una política, de importancia considerable para el espectador” (Nichols, 1997, p.117), es decir, las expectativas del espectador van a variar según las consideraciones éticas de representación que emplee el realizador. Tales consideraciones están enmarcadas en una axiografía, la que plantea reflexiones acerca de la responsabilidad del realizador en equilibrio con el consentimiento del observado. Cuando se habla de axiografía en la relación observador/observado, lo que está en el centro de la discusión es el tema de los valores y responsabilidades desde las que el realizador aborda el tema que va a manejar y a quienes lo va a mostrar, “trataría la cuestión de cómo llegan a conocerse y experimentarse los valores, en particular una ética de la representación” (Nichols, 1997, p.116), entendiéndose por “valores”, como insiste Nichols, todos los temas clásicos de la ética, o sea: “la naturaleza del consentimiento; los derechos de propiedad de las imágenes grabadas; el derecho a saber frente al derecho de intimidad; las responsabilidades del realizador con respecto a su tema y su público, o su jefe; los códigos de conducta y las complejidades de recurso legal” (1997, p.117) así, estamos en el terreno de los valores éticos y políticos, de los códigos de conducta y las complejidades legales, que son promovidos por la sociedad y a los que debe acogerse el realizador.

Previo a la producción de la película, se debería, como he dicho anteriormente, establecer una relación de confianza para generar un ambiente armónico entre los participantes, y la realidad que el otro representa para quien maneja la cámara, a fin de evitar el mínimo indicio de apropiación indebida de los hechos por parte del realizador, porque: “La imagen no sólo ofrece pruebas en beneficio de una argumentación sino que ofrece testimonio de la política y la ética de su creador.” (Nichols, 1997, p.117), es decir, los componentes del film no nos muestran solamente la representación de una realidad, la lógica argumentativa de una tesis, sino también el tipo de relación que se estableció entre observador y observado.

Todos los aspectos que he mencionado hasta aquí, nos llevan a preguntarnos, al igual que Nichols, ¿Cuál es el “lugar” del realizador en el documental? Entendemos por “lugar”, la

presencia o ausencia del realizador “en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y los gráficos (Nichols, 1997, pp.116-117), o sea, 1) la presencia física en las escenas, interactuando con los personajes, 2) dirigiéndose o conversando con los personajes desde el espacio profílmico, 3) en la voz *over* del narrador, 4) en las explicaciones argumentativas, sean textuales o gráficas. Como he insistido, el nivel de intervención lo va a decidir el realizador, en función de su poética personal, la que, evidentemente depende de sus valores éticos y de su concepción política o ideológica (añadamos que Nichols en su libro *La representación de la realidad* emplea el concepto de política en términos de “ideología” y en algunos casos, concepción del mundo, como veremos más adelante).

Por ello, manteniéndome en la modalidad observacional y en el cine directo, en cuanto a la interacción del realizador con el sujeto a filmar, esta no será perceptible en ninguno de los componentes de la película, lo cual significa que no vamos a ver al realizador en escena, tampoco escucharemos su voz, pues, los hechos serán narrados por los protagonistas; y en cuanto al montaje, será también el realizador el responsable de mantener la fidelidad y apego a los hechos filmados, ocultando al máximo la instancia narradora. Dentro de esta modalidad, entonces, el “lugar” del realizador significa mostrar los hechos lo más puramente posible, a través de las acciones reales que desarrollan los personajes filmados y su vida cotidiana, aspirando a respetar y mantener su punto de vista. Sin embargo, hay que matizar las cosas, porque, si bien es verdad que el lugar que elige el realizador no debe afectar la realidad del sujeto filmado, también es verdad que es el cineasta quien va a representar al otro, y esto implica riesgos, pues en el balance final, el otro se rige a lo que le plantea (¿ordena?) el realizador. Afortunadamente, hay mecanismos reguladores: la ética (valores) y la política (ideología), que plantean al realizador un deber ser y un actuar correcto, respetuoso y responsable.

La representación de la realidad está dirigida a un público, y es el espectador quien la va a mirar e interpretar, atento no solamente a la historia, sino a las cuestiones éticas y políticas que han orientado al realizador; por ello, también la relación entre imagen y espectador “está invadida por una conciencia de la política y ética de la mirada”. (Nichols, 1997, p.117), es decir, el espectador tiene la conciencia de que existió un nexo entre realizador/sujeto, lo que le permitirá apreciar la visión del realizador sobre lo filmado. El espectador juzgará desde su perspectiva, el compromiso ético y político por parte del realizador, que ha condicionado o no, el respeto a la intimidad del otro y los límites que se autoimpone toda documentación. O sea, a



lo largo de toda la película, en la mente del espectador, rondará la pregunta ¿cómo y en qué situaciones intervino? Y esta interrogación por parte del espectador es oportuna, porque:

Los directores documentales no crean un mundo como el que ellos mismos ocupan. Su presencia o ausencia en el encuadre sirve como índice de su propia relación (su respeto o desprecio, su humildad o arrogancia, su desinterés o su tendenciosidad, su orgullo o sus prejuicios) con la gente y los problemas, las situaciones y los eventos que filma. (Nichols, 1997, p.118).

En otras palabras, la presencia del realizador, dentro o fuera del encuadre y las maneras que adopte, sugerirá al espectador los valores e ideología que han guiado su práctica: respeto, humildad, interés, desprejuicio.

De esta manera, la reacción que se provoque en el espectador será fruto de la relación que se desarrolló entre observador/observado y los valores que guiaron esa relación, ya que: “La cuestión que se le plantea al espectador, por tanto, no es qué tipo de mundo imaginario ha creado el realizador sino cómo se ha portado éste con respecto a los segmentos del mundo histórico que se han convertido en escenario de la película. ¿Cuál es el lugar del realizador? ¿Qué espacio ocupa y qué política o ética es inherente al mismo?” (Nichols, 1997, p.119). Podría concluir esta parte diciendo que el espectador es quien analiza y evalúa el “lugar” del realizador, y lo hace al momento en que mira la película y percibe en las imágenes y sonidos, la ética y política que ha orientado al cineasta durante la filmación. Finalmente, cabe recalcar que para la modalidad observacional, para el Cine directo norteamericano, y para mi trabajo documental en *Lira de Oro*, lo más importante ha sido el sujeto a filmar y, por tanto, el establecimiento de una relación basada en valores. Solamente en la medida en que nos rijamos a estos códigos de conducta y marco legal, podremos mostrar la realidad histórica y natural que miramos; porque, como dice el documentalista argentino Jorge Prelorán: “La película es siempre el reflejo de la relación con los personajes, y esa relación siempre está primero que la película en sí.” (2006, p.36).



CAPÍTULO II

ANÁLISIS DE CASOS. LA MIRADA Y EL LUGAR EN EL DOCUMENTAL

2.1 Análisis del documental *Tu sangre* (2005), de Julián Larrea.

El documental *Tu Sangre* (2005), del argentino, radicado en Ecuador, Julián Larrea, hace un seguimiento de las primeras elecciones primarias realizadas en el Ecuador, en 2004 en Morona Santiago. Concretamente, se trata de la definición de los candidatos que concursan para la elección de alcalde del cantón Tiwintza. Compiten por tal candidatura un representante de las comunidades shuar y un candidato por la fracción mestiza (colonos). En setenta minutos, la película de Larrea nos muestra que, tras la contienda electoral, hay un telón de fondo que revela la desigualdad y rivalidad racial que divide al cantón Tiwintza, ya que se forman dos bandos irreconciliables de mestizos contra indígenas; enfrentamiento que llega incluso a la demostración de actitudes racistas. Al final, resulta ganador el candidato shuar. Este triunfo de la raza indígena sugiere el nombre de la película, puesto que, el discurso de los shuars reivindica la sangre del pueblo aborígen.

El realizador plantea las desigualdades que se presentan durante estas elecciones para alcalde. Las diferencias culturales, políticas, raciales y de poder son enumeradas por los protagonistas de ambas partes, pues “el documental plantea el tema del racismo advirtiendo un conflicto de relaciones de poder en un contexto marcado por diferencias sociales y culturales donde la identidad aparece como un valor esencial del pueblo indígena”. (Romero, 2011, p.106); el pueblo shuar alega que ha sido desplazado y despojado de sus tierras, y las reclama porque son la base de su identidad cultural. Por otro lado, los mestizos reclaman que los indígenas necesitan adaptarse a la “sociedad moderna”, pues, son pobres y atrasados, y por lo tanto, deben asumir las condiciones que la convivencia con el mestizaje y la mezcla cultural imponen. Sutilmente, el realizador pregunta (no escuchamos su voz, pero la respuesta sugiere que hubo una pregunta) a una indígena si se considera “pobre”, a lo que ella le responde que “No somos pobres, somos ricos, nosotros ni compramos ni comida nada En mi pensar somos ricos nosotros”. De acuerdo a lo dicho, el punto de vista del realizador es claro en lo que respecta a mostrar el racismo y las relaciones de poder, pues:

En la interpretación del mundo histórico se establece este propósito de mirar críticamente las posiciones racistas que develan un contexto social y cultural en el cual se ejerce la ciudadanía, dentro de un escenario político signado por un lado, por una historia de colonización y relaciones desiguales de poder y, por otro lado, por las demanda del movimiento indígena y la



reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador. (Romero Albán, 2011, p.107)

Los protagonistas de este documental son los dos bandos que se forman en el pequeño cantón: shuaras y mestizos. Destacan, por tiempo en la cámara, los dos candidatos, pero, junto a ellos aparecen muchos otros personajes de las dos comunidades, cuyas voces van estableciendo los hechos y reflexiones en torno a la identidad, costumbres, el comercio, la propiedad de la tierra, la política, el encuentro y desencuentro cultural. Los escenarios del documental, por lo tanto, son varias parroquias del cantón, por las que se desplazan los candidatos, que son los que guían a la cámara y la ayudan a presenciar la campaña electoral hasta el conteo final de votos. La cámara recoge testimonios de los protagonistas incluso dentro de sus hogares.

Respecto a la concepción estética, ética y política del realizador, se podría decir que Larrea se maneja bajo los presupuestos teóricos del *Direct Cinema* y del documental observacional, aunque los matiza, ya que, fue realizado en el 2005, es decir, se inscribe de lleno en el documental contemporáneo, que tiende a mezclar estilos. Estilísticamente, las imágenes han sido tomadas con cámara al hombro, pues, son evidentes los movimientos del encuadre. Los hechos son narrados a través de entrevistas, sin la mostración física del realizador, cuya presencia está bastante atenuada y no compete con la voz de los candidatos o los pobladores. Así mismo, la película emplea planos medios y abiertos que tienen la finalidad de subrayar el protagonismo de la comunidad, más que la de los individuos.

Para un espectador promedio, este documental podría revelar que existió una relación cálida entre realizador/otro, pues hay entrevistas en que los protagonistas expresan sus opiniones lo más espontáneamente. En este sentido, se podría decir que Larrea pretendió transmitir básicamente el punto de vista de sus protagonistas. Pero, su posición no es purista, pues hay matices. Esto en el sentido de que *Tu sangre* también revela ciertas huellas de “presencia” del realizador; mínimas, pero detectables. Por ejemplo, es honesto al destacar el pronunciado racismo (de ambos bandos, con lo que anula la heroificación o victimización). Incluso nos atrevemos a decir que por momentos, el realizador parecería tomar partido por los shuar, pues, inevitablemente, en sus discursos asoman como víctimas de la colonización y del desequilibrio de poder, lo que conlleva el inminente riesgo de perder su identidad como pueblo originario. Larrea en su montaje deja traslucir estos elementos aunque no los subraye.

No obstante la “crudeza” de las imágenes del Cine directo, la cámara móvil, los encuadres, desenfoques apenas perceptibles, y el sonido directo, Larrea interviene, sutilmente, de otra manera: aprovecha el conflicto del enfrentamiento electoral para dramatizar el filme. La película comienza por el fin: es decir, con el conteo de los votos, aunque , sin anunciar al vencedor. Se crea así la tensión y la intriga. Todavía no sabemos los resultados y no lo sabremos sino hasta el final. En el desarrollo de la película, asistimos a la evolución de la campaña política de cada candidato. Mientras esto ocurre, presenciamos la acción/reacción de los colonos/shuar. Es decir, dramáticamente, la película invierte el orden de la “historia”, la cual comienza por el fin, para luego narrar, en la continuación del “relato”, las causas de ese efecto final. De esta manera, logra mantener la tensión que sólo se resolverá en el desenlace final, el cual también es narrado como si se tratara de una película de *suspense*, que oculta todo lo que puede al espectador, hasta la final revelación del dato oculto en el clímax. En este sentido, sigue las pautas de su referente cinematográfico *Primary* (1960), de Robert Drew, documental norteamericano del *Direct Cinema*, que cuenta las primarias en que J. F. Kennedy ganó su postulación presidencial: la cámara sigue a los dos candidatos, incluso asiste a los encuentros masivos, donde la cámara tiene que operar en condiciones desfavorables de luz y de sonido.



Fotograma N.5. *Tu Sangre* (2005), de Julián Larrea.

El documental de Larrea, por lo tanto, revela un trabajo dedicado al nivel del montaje, básicamente narrativo, ya que, como he dicho, se cuentan los hechos con un gran salto al pasado (*flashback*), pero que el espectador puede seguir sin perderse.

En conclusión, el realizador de *Tu sangre* se ha interesado por documentar un hecho político clave para la democracia ecuatoriana: la celebración de unas elecciones primarias. Pero

bajo ese paraguas conceptual, se ha planteado mirar el telón de fondo, en el que ha detectado problemas derivados de la diferencia cultural, de la desigualdad de poder, de la colonización y de la modernización en general que afecta al Oriente ecuatoriano. Y ha sido honesto al mostrar que el racismo no existe solamente por parte de los colonos, sino también por parte de los shuar. Racismo que se viene dando entre ambos bandos, desde la colonización de los territorios de aquellos pueblos originarios; es decir, el documental no cayó en los tópicos de la heroificación o la victimización.

2.2 Análisis del documental *Cochengo Miranda* (1975), de Jorge Prelorán.

Los debates en torno a la obra de Jorge Prelorán son múltiples, pero básicamente, giran en torno a la naturaleza antropológica y el fuerte giro etnográfico que se supone tienen sus películas. Sin embargo, el propio Prelorán en una entrevista ha tomado distancias respecto a cualquier sesgo objetivista o cientificista de su obra: “En cuanto al cine que hago puede catalogarse como etnográfico, debo advertir que no. No soy etnólogo, ni sociólogo ni antropólogo. Realizo mis trabajos a la inversa de un científico. Entro en contacto con uno, dos o tres individuos y trato de sumergirme en sus problemas, y con estos problemas se forma el universo de estas personas, de vidas similares y diferentes a las nuestras.” (Ríos, 1985, p.115). En este sentido, el documental *Cochengo Miranda* (1975) nos muestra la cotidianidad del gaucho Cochengo Miranda y su familia, que viven en una provincia de La Pampa. Los hechos relevantes de su vida son narrados a través de la voz en *off* del propio Cochengo Miranda, quien cuenta que antes de casarse era “payador” (cantor popular) y nunca ha dejado de escribir décimas, que ahora son cantadas por otros payadores de la localidad. Todo lo que acontece lo percibimos a través de una cámara móvil, con sonido directo, pero además con montaje de sonido. Así, nos enteramos de las vivencias del personaje: las visitas a sus hijos que estudian lejos de casa, el trabajo, la vida en familia y con la comunidad.

Las películas de Prelorán, dentro del género documental (porque hizo una ficción, *Mi tía Nora* (1983), en Ecuador, mientras preparaba un documental sobre algunas etnias del país) se enfocan en retratar situaciones reales de seres humanos, que por lo general son discriminados por la sociedad o que han padecido toda clase de marginaciones, y de los que la historia oficial se ha olvidado; por ejemplo, *Hermógenes Cayo* (1969) cuenta la historia de un campesino que vive en la Puna argentina, pero que tiene ciertos rasgos extraordinarios: es dirigente indígena, hace las veces de sacerdote, es escultor, pintor, músico y gran lector.



En una entrevista realizada a Prelorán por Humberto Ríos, en el año 1985, a propósito de *Cochengo Miranda*, nos dice que su cine:

Está al servicio de los que no tienen voz, para que éstos se expresen en total libertad: Nosotros no tenemos ninguna clase de ayuda, ni asistencia médica, ni sala de primeros auxilios...Entonces uno se encuentra ofendido por parte del gobierno, de las autoridades, porque entonces quiere decir que uno no es hijo de la patria que uno pisa, que uno habita...Entonces ¿qué somos nosotros sobre la tierra? (p.110).

Efectivamente, como fue común en los setenta y ochenta, Prelorán estaba convencido de que lo que hacía con sus películas era visibilizar y dar espacio a los discursos del otro. Ríos, en el mismo sentido, da su opinión con respecto al cine de Prelorán, alegando que está hecho para aquellos “otros” que no escuchamos ni vemos, a fin de que sean reconocidos y ayudados. De esta manera, al contemplar esta película, podemos percibir el estado de alejamiento y silenciamiento (tanto geográfico como cultural), en que viven don Cochengo y su familia, muy alejados de la sociedad urbana, e incluso aislados con respecto a los otros campesinos de la Pampa.

La familia Miranda vive y ha vivido del y en el campo. Su trabajo no es muy bien remunerado; tienen sus tierras que no son muy fértiles, carecen de los servicios básicos y tienen que luchar contra la naturaleza y los efectos de su aislamiento. Prelorán permite que los sentimientos, concepciones del mundo y reclamos de sus protagonistas sean transmitidos; lo que nos lleva a preguntarnos ¿por qué? Tal vez, porque el realizador está de acuerdo con el discurso de don Cochengo. De hecho, Ríos nos lo confirma en su entrevista con el realizador, manifestando que los personajes de Prelorán “viven en contacto con la naturaleza y extraen de ella una simple y clara visión del mundo que, de todos modos, ponen en cuestión nuestro modo de ser, sin gritos, ni violencias, no lemas políticos; tal vez mansa y resignadamente.” (1985, p.106); es decir, los discriminados, olvidados por la sociedad, son los que adquieren voz para expresar su situación. Pero, los reclamos y declaraciones no tienen el carácter de protesta y de violencia, como ocurría con las proclamas cinematográficas de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano (de los sesenta y setentas, que fue una corriente cinematográfica que asentó su poética sobre los principios de: pueblo, revolución, antimperialista y cultura nacional; es decir, un cine político-militante: Birri, Solanas, Espinoza, Gutiérrez Alea o Rocha. De estas posiciones, es que el cine de Prelorán se aleja, sin dejar de ser, a su manera, cine político), sino que señala los problemas sociales y económicos, a la vez que muestra la vida íntima, personal de la familia Miranda. Así por ejemplo, Prelorán nos revela una importante dimensión de la

personalidad de este gaucha: es un compositor de décimas, cuyas composiciones las cantó hace tiempo, acompañado de su guitarra, hasta que se casó: pero hoy, son otros payadores y guitarristas quienes tocan sus décimas. La “décima” es una forma poética que consta de diez versos, de octosílabos y decasílabos, cuya rima puede tener varias opciones. Su carácter implica controversias, pues: “fueron formas poéticas empleadas frecuentemente por escritores cultos en la época colonial; llama la atención particularmente la presencia de la décima en certámenes literarios durante el siglo XVII novohispano de en los cuales dicha forma poética es tomada como un reto por los poetas de la época.” (González; 2001, p.125). En el caso de Cochengo, sus rimas son realizadas para ser cantadas.



Fotograma N.6. *Cochengo Miranda* (1975), de Jorge Prelorán

Se podría decir que este film se encuentra bajo los principios de la modalidad observacional, ya que, el realizador se limita a mostrar y escuchar a sus personajes; en ningún momento de la película presenciamos a Prelorán o a un miembro de su equipo, excepto claro por la “presencia” de la cámara y el sonido. La cámara no mira más allá de lo que ven sus personajes, pues, como nos comenta Ríos: “no usa a la gente, ni les impone visión alguna en sus filmes, dice Prelorán, *hablan por sí solos de las circunstancias que provoca la marginación*” (1985, p.109). En resumen, Prelorán nos comparte a nosotros espectadores las vivencias de sus personajes siguiendo las perspectivas que ellos tienen con respecto a su cotidianidad. El director muestra de esta manera su orientación “política” y ética, entendida no en términos de militancia partidista, sino, de responsabilidad social y visibilización de las desigualdades sociales:

Su concepción política no se liga a la estructura de ningún partido, ni ha seguir una filosofía política determinada, sino a una visión humanista de la vida y el deseo de ayudar a sus personajes a ser escuchados y reivindicados, lo que por cierto, para Prelorán no deja de ser un hecho objetivamente político. (Ríos, 1985, p.109).



Lo que hay entonces es una visión del mundo y una política de tinte humanista, que conlleva el deseo de visibilizar al otro, de revalorizar sus formas de vida y su arte. Prelorán convivió un año con los personajes de su película, lo que habla de su compromiso ético y político, y por su puesto de su propia visión del mundo.

A continuación diré algo sobre el discurso del film, y primero sobre la instancia narradora. Ya he dicho que quien narra la película es el personaje principal, lo que significa que junto a la cámara, Cochengo es un co-narrador. Este hecho es importante porque la voz *off* de don Cochengo sugiere la importancia que Prelorán le da a su personaje. Por otra parte, esa voz que narra y describe su entorno, denota espontaneidad y confianza.

Con respecto a la fotografía de la película, existen básicamente, planos generales que nos muestran un pedazo de la pampa alejada de la ciudad. Los planos no son del todo estáticos, pues se utiliza la cámara al hombro, que sigue a los personajes y sus labores. Así mismo, la iluminación es natural y el sonido es directo; sin embargo, en el montaje sonoro aparecen fragmentos de canciones que suponemos son de payadores que cantan las décimas de Cochengo. El montaje está diseñado para que las imágenes muestren lo que nos cuentan los personajes. Por ejemplo, en la película, el personaje nos cuenta cómo fue su juventud; vamos a las festividades con Don Cochengo y los habitantes cercanos, mientras él nos va narrando todo lo que vemos en las imágenes. *Cochengo Miranda* nos cuenta entonces la historia de un lugar en el mundo y sus habitantes que han sido olvidados por los centros urbanos y de poder. Prelorán lleva al cine el testimonio de estos habitantes, bajo una visión del mundo ética y política no militante, porque no percibimos forzamiento o autoridad. Su mirada se complementa con la de sus personajes y muestra esa “realidad” desde el punto de vista del “otro”; visión que tiene un fuerte matiz sentimental, que coincide con la que tiene el realizador, porque como lo dice él mismo:

Mis filmes son simples documentos de gente que necesita ayuda; no son ideológicamente agresivos o dogmáticos. Mi convicción es que la gente se vincula a los demás a través de los sentimientos, más que a través de ejercicios intelectuales, teorías, discusiones o debates, que pueden ser rebatidos por otras teorías, discusiones y ejercicios... pero cuando un hombre siente, sus emociones son indelebles y es nuestro deber hacerlo más sensible a los sentimientos que a las teorías. (Prelorán, 1985, p.112).

En resumen, lo que nos comenta Prelorán lo podemos comprobar en sus documentos fílmicos, en donde afloran las emociones que van de los personajes hacia a los espectadores

que contemplan los acontecimientos narrados. Las décimas y las canciones de los payadores redondean la atmósfera sentimental que Prelorán imprime a su película. El realizador tiene razón al hablar de las emociones por sobre las teorías al momento de observar al “otro”; porque, si como realizadores no sentimos lo que nuestros personajes, si no existe una relación que pase por los sentimientos, no hay cine: si no provocamos una emoción o peor aún, si como realizadores no tenemos ninguna, el documentalismo se convierte en una fría herramienta de registro objetivista del mundo.

2.3 Análisis del documental *Costa da morte* (2013), de Lois Patiño.

Costa da Morte (2013), del gallego Lois Patiño, es un largo documental que nos muestra la cotidianidad de los habitantes de la isla que lleva el mismo nombre de la película. Los habitantes, en su mayoría, se dedican al trabajo en el mar, pero también a otras actividades como la tala de árboles y el trabajo en el puerto. Durante los ochenta y cuatro minutos que dura la película, asistimos a la vida contemporánea en Costa da Morte (La Costa de la Muerte es una región costera del noroeste de la península ibérica, situada en la provincia de La Coruña, que abarca desde cabo Roncudo hasta el cabo Finisterre, Galicia, España): la cotidianidad de las personas, sus fiestas, rituales, historias personales y colectivas. Cabe mencionar que la isla en donde transcurre esta película lleva este nombre, que en español significa Costa de la Muerte, porque muchos barcos naufragaron en sus aguas en el pasado: La historia de la Costa da Morte indica que se trata de una región de Galicia que fue considerada el fin del mundo durante el Imperio Romano (Siglo I a.c. - IV). Su nombre hace alusión a los numerosos naufragios que han sucedido a lo largo de la historia en esta zona de rocas, nieblas y temporales agitados.

En una de las escenas de la película, observamos a dos ancianas conversando a la orilla del mar; hablan de que cuando eran jóvenes naufragó un barco que cargaba latas de leche condensada y todos los habitantes se acercaron a las orillas a recogerlas. Entonces, el realizador se tomó el tiempo para elegir a sus personajes, quienes nos guían en el recorrido de la cámara, no sólo a través de sus actividades diarias, sino también a través de las historias que se cuentan sobre Costa da Morte: mitos, leyendas e historias.

Algo importante en esta película, y que ha sido decisiva para la propuesta de la dirección de *Lira de Oro*, es que se trata de un film contemplativo; lo que quiere decir que los planos generales y descriptivos son además planos-secuencia, pues duran de cinco hasta cincuenta segundos aproximadamente, y no encuadran únicamente a los habitantes, sino también al

paisaje de la isla: montañas, el mar, el faro, los atardeceres y amaneceres. Contemplativo en el sentido de que esos planos generales y sostenidos nos ofrecen el estatismo y la duración necesarias para mirar todo el plano, sus texturas, formas, las que nos llevan a captar la vida y el devenir en el que viven inmersos gentes y naturaleza. Además, el sonido ambiente es acompañado, en algunas escenas, por una banda sonora de violines. Evidentemente, nunca escuchamos la voz del realizador ni sus comentarios. Los planos están allí mostrándonos las situaciones “ópticas y sonoras puras” (descripción) de la vida y el devenir, de las que habla Deleuze a propósito del cine contemplativo de Ozu ([1985] 2004, p. 30). El cine contemplativo, denominado de esta manera por el filósofo francés Gilles Deleuze (Francia, 1925-1995), y “estilo transcendental” por Paul Schrader (Estados Unidos, 1946), para lo cual partieron del análisis de películas de autores como Robert Bresson (1901-1999), Carl Theodor Dreyer (1911-1968) y de Yasujiro Ozu (1903-1963), considerado éste último, maestro de este estilo, ya que en sus films: “la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que es un personaje, y la imagen sonora de lo que este dice, siendo lo esencial del guion una naturaleza y una conversación absolutamente triviales” (Deleuze; 1987, p.27), es decir, el cine contemplativo se desliga de la acción-reacción que domina el guion clásico, y opta por los tiempos muertos y la descripción. La importancia de este estilo recae en la observación de la vida ordinaria, que da como resultado un acercamiento directo a la realidad, o lo que Deleuze llama las situaciones ópticas y sonoras puras.



Fotograma N.7. *Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño



Fotograma N.8. *Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño. En los dos fotogramas se puede observar la mínima acción de los personajes o su ausencia y la máxima presencia de las situaciones ópticas y sonoras puras, que nos muestran la vida y el devenir.

Se puede decir que, la película de Patiño sigue los principios del *Direct Cinema*, ya que no hay la presencia del realizador (no escuchamos su voz ni lo vemos físicamente, tampoco a ningún miembro de su equipo); en las escenas donde aparecen los habitantes son ellos lo que hablan de la historia de la isla, como por ejemplo, la conversación de las ancianas a la orilla del mar. Pero, como espectadores podemos inferir que ciertamente “alguien” les propuso hablar de esos temas mientras la cámara está rodando. Como ya lo indicamos para el caso de las respuestas que dan los mestizos o indígenas en la película *Tu Sangre*. Se trataría en ambos casos de una presencia indirecta o atenuada. Y ¿por qué sospechamos esto? porque los planos son generales y a gran distancia de todos los personajes (que puede variar de entre 15m hasta 150m de quien habla o de quién desarrolla una acción); es decir, nos percatamos de la mínima presencia (indirecta) de la instancia narradora (cámara) y del artificio cinematográfico que implica mostrar a personajes a 150 metros de distancia, pero a la vez de escuchar su voz claramente en la banda sonora. Por lo general, todas las escenas transcurren de la misma manera, exceptuando las de los leñadores, quienes trabajan solos y no comentan nada, y simplemente escuchamos sonidos ambientales. De esta manera, se puede decir que en esta película como en la de Larrea hay mezclas estilísticas, es decir, sobre una base de Cine directo se insertan componentes del *Cinéma Verité*, dado que algunas escenas (de los habitantes conversando) fueron provocadas por el realizador. Sin embargo, y señalado este mínimo rasgo de intervención o presencia, en términos generales, el realizador trabajó su documental bajo la modalidad de observación y la no intervención del realizador, “este tipo de películas ceden el



«control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara.” (Nichols, 1995, p.72), por tanto, el realizador y su cámara se limitan a registrar lo que ocurre frente a ellos.

Nichols ha comentado que el documental no tiene un único estilo, modalidad o género, mas, para que sea considerado documental: “debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio.” (1997, p.42), lo que quiere decir que, como realizadores y a partir de la visión del mundo que tengamos, debemos construir un discurso que va a tener distintas maneras de manifestarse, pero siempre teniendo presente al otro. Es lo que hace *Costa da Morte*. Finalmente, cabe mencionar que este film sirvió como “inspiración” y referencia para la realización de la propuesta de dirección del documental *Lira de Oro*, ya que, mi fin era mostrar al espectador la vida cotidiana de los habitantes de esta pequeña parte de la Provincia de El Oro, que dedican y han dedicado sus días a lo largo de más de medio siglo, al cultivo y exportación de banano orgánico, que al igual que todos los agricultores de Latinoamérica, trabajan arduamente, todo el año, abasteciendo al mundo, recibiendo menos del salario mínimo, pero, siempre con una sonrisa y llevando el día a día con un “resignado” entusiasmo.



CAPÍTULO III

PROPUESTA DE DIRECCIÓN EN LA REALIZACIÓN DEL LARGOMETRAJE DOCUMENTAL *LIRA DE ORO*

3.1 Antecedentes y sinopsis

Como he planteado a lo largo de esta investigación, el objetivo del cine documental es llevar la “realidad” lo más pura y natural a los espectadores. En el caso del Cine Directo los acontecimientos que narran esta realidad son retratados sin intervención del realizador (sonido directo, sin entrevistas o puesta en situación). Esto quiere decir, que lo más importante en la realización del cine documental directo es el “otro”, ya sea porque se en el punto de vista de los protagonistas, y porque ellos son el centro de la imagen. Sin el “otro” no tenemos película.

Dentro del documental que iba a realizar, me propuse retratar la cotidianidad en el barrio Lira de Oro, perteneciente a la parroquia “La Peaña”, del cantón Pasaje, en la Provincia de El Oro. Esta es una parroquia que surgió a partir del *boom* cacaotero que se dio en el Ecuador entre 1880 y 1920. La Peaña fue formada originariamente por cuatro familias; fue creciendo y albergando a más habitantes por una fuerte inmigración, hasta cambiar la producción de cacao por la del banano, entre 1950 y 1970, actividad que se mantiene hasta el día de hoy, pero especializada actualmente en el banano orgánico.

Las acciones han sido retratadas con el fin de ofrecerlas a la observación de lo que acontece en la vida cotidiana de sus habitantes. Me he basado los hechos que transcurren naturalmente, sin entrevistas, ni puesta en situación ni sonido artificial. Creando así un retrato que ha respetado la visión del otro, pues no se ha realizado o puesto en la película situaciones que perturben o molesten a los protagonistas, y menos aún he mostrado picos dramáticos o hechos excepcionales. Los “otros” dentro de esta película vendrían a ser los jornaleros y demás habitantes, gente que trabaja de sol a sol, y que como he mencionado me conocen desde que nací y algunos son mis familiares. Dentro de las actividades que se cumplen en el guineal y la empacadora, se da una especie de división del trabajo por actividades. El “virador” es aquel jornalero que se encarga de tumbar las matas de banano que están listas para cosechar. Cargador es el que transporta el racimo de guineo hacia la garrucha (cable de transporte). Garruchero es el encargado de colocar los racimos en la garrucha y llevarlos hasta la empacadora. Enfundador es el que coloca fundas de plástico en los racimos mientras estos maduran, para evitar el ataque de plagas.



El acercamiento para el inicio de la investigación se realizó sin dificultades, y desde allí se les planteó la idea del rodaje del documental. Lo que ha conllevado a una mínima intervención por parte de mi persona (realizadora), basada en consideraciones éticas y políticas (axiología del lugar y la mirada), en mi visión del mundo, la misma que es la contemplación distanciada de la vida cotidiana: simplemente observar la vida de los trabajadores de uno de los productos más reconocidos del Ecuador. La amabilidad, generosidad y confianza de los protagonistas nos llevaron a pasar casi desapercibidos al momento del rodaje, pues, ya estaban familiarizados no únicamente con la realizadora, sino también con el resto del equipo.

Entre los protagonistas de la *Lira de Oro*, quisiera destacar a: Fredi Arias, mi padre quien trabaja como jornalero, tiene buen humor y es muy fuerte, pues a sus 65 años continúa cargando racimos de guineo. De igual manera, está don John, más conocido como el “Reliquia”, que como Fredi, pasa de los 65 años y también carga racimos. Y entre los jóvenes está Juan Fernando, conocido como “Mali”, quien realmente es el payaso de la sección de embarque. Así también, entre las mujeres destaca Doña Dora, tiene 70 años, que no los parece, y sigue tan activa y risueña. Me tomaría mucho espacio hablar de los demás protagonistas, ya que todos tienen algo que los distingue y que los une, y hace de ellos un grupo humano con el que cada espectador puede sentirse identificado.

Sinopsis:

El amanecer irrumpe en el barrio Lira de Oro. Sus pobladores han trabajado en la misma actividad desde hace décadas: la producción de banano. Mientras transcurre el día, seguimos a algunos de sus habitantes, que disfrutan de esta labor, acompañada de juegos, comida, familia y sobre todo, mucho verdor y paisaje. Los habitantes del barrio inician sus labores a las cinco de la mañana -si no es antes-. Los jornaleros se adentran en el guineal, cada uno con su instrumento: podón (caña que tiene en la punta una especie de hacha aplanada color negro, que sirve para cortar las hojas y racimos de banano), cuna (especie de colchoneta de espuma forrada con plástico grueso, que sirve como base para cargar el racimo de banano al hombro), curvo (especie de cuchillo pequeño que termina en una curva, sirve para cortar las manos de guineo o cualquier otra cosa, como pelar naranjas o frutas en general); cortan, levantan y cargan los enormes racimos de guineo al hombro hasta la garrucha transportadora (sistema de rieles que atraviesa la plantación para extraer los racimos fácilmente). Ya en la empacadora, hombres y mujeres cortan, lavan, sellan, seleccionan y empacan las manos de guineo. Mientras laboran, ríen, conversan y bromean. Al medio día, todos los jornaleros se dirigen a almorzar. Luego de



este breve receso, se adentran otra vez a las plantaciones; acto seguido van a la empacadora, hasta las cinco de la tarde, hora en que termina su trabajo. Al final de su jornada laboral, los trabajadores se acercan a cobrar su salario. A partir de ese momento, se dirigen a sus casas. Luego, ya entrado el atardecer, varios de ellos se reúnen en las afueras de sus casas, y bajo el sol que se apaga, conversan, comen algo hasta que llega la hora de acostarse. Cuando dentro de sus habitaciones reina el silencio, afuera se escucha el murmullo de las chicharras, grillos, sapos y aves nocturnas.

Tema: La vida cotidiana.

Tagline: Un documental desde la tierra del banano.

Premisa: La esencia del ser humano son sus historias, la fuente de esas historias son las creencias y las prácticas del día a día. La esencia del cine contemplativo es la mostración de la vida y el devenir en el molde del tiempo que nos ofrece la duración de un planos. El ser humano forma parte de todo lo que acontece, y cine debe captar ese acontecimiento.

3.2 Ejemplo de cuatro escenas del guion inicial del documental *Lira de Oro*

GUION IMAGINARIO (Muestra; para ver el guion completo véase Anexo 1).

Escn 1B. Exterior. Madrugada (amaneciendo 6:00). Entrada a la empacadora. (Con respecto a los colores en las escenas del guion imaginario, debemos indicar que nos sirvieron para llevar un orden en las diferentes escenas en función de lo que queríamos destacar y contar, por lo tanto: CARDENILLO: planos del barrio; VERDE: planos de paisaje; AMARILLO: planos en el guineal; ROJO: planos en la empacadora; PÚRPURA: planos de las casas).

Se escuchan canarios.

Chicharras,

Autos,

Perros,

Voces,

Bicicletas,

Motos.



FREDDY (hombre, 62 años, zapatos de lona, camisa y pantalón manchados) camina lentamente hacia la carretera. JHON (hombre, 58 años, zapatos de lona, camisa y pantalón manchados) se dirigen hacia el camión que está estacionado en la carretera. Saludan al resto de jornaleros.

Escn 8. Interior. Mañana (07:30). Plantación de banano “Finca la Aurora”

LUCHO (hombre, 30 años) se adelanta al grupo.

Busca con la mirada una mata de banano, mantiene en su hombro el *Podón* (caña que tiene en la punta una especie de hacha aplanada color negro).

Los JORNALEROS lo siguen, LUCHO se detiene, corta una planta con el podón, ARTURO (hombre, 57 años) se acerca a LUCHO, con la cuna en su hombro.

LUCHO vira la mata de banano y corta el racimo de guineo, que cae en la cuna de ARTURO, quien camina y desaparece entre las plantas de banano.

LUCHO camina con la mirada hacia arriba, los JORNALEROS lo siguen.

LUCHO se detiene, corta una planta con el podón, FREDDY se acerca a LUCHO con la cuna en su hombro,

LUCHO vira la mata de banano y corta el racimo de guineo que cae en la cuna de FREDDY.

FREDDY, con el racimo en su hombro, camina entre las matas de banano; se encuentra con JOHN, que va en dirección contraria, ambos desaparecen.

Escn 28. Interior. Plantación de banano “Finca La Aurora”

FREDDY llega a la “garrucha” (estructura en donde se cuelgan los racimos que serán llevados a la empacadora); PIPA cuelga el racimo de banano que trajo FREDDY, con una cadena de fierro.

Llega otro JORNALERO con otro racimo, PIPA cuelga el racimo en la garrucha, agarra unos fierros largos y los coloca al lado del racimo que acaba de colgar.

Llega otro JORNALERO con otro racimo y PIPA lo cuelga, PIPA alza el volumen de su celular, suena un vallenato.

Escn50. Interior. Atardecer (18:30) Plantación de banano (guineal).



Las luciérnagas titilan entre las plantas de banano.

se escuchan pájaros,

grillos,

sapos,

ranas.

Como se puede observar en esta muestra de escenas, en el guion literario se destacan acciones, lugares y personas de la más absoluta normalidad, durante un día de trabajo. He descartado totalmente situaciones límite o extrañas (momentos privilegiados), y he elegido escenas de personajes que por ahora tienen nombre propio, pero que en la película aparecen sólo como parte de un grupo humano, anónimo, sólo en los créditos finales del film aparecen como protagonistas. Tomaré como ejemplo la escena 28: FREDDY, uno de los cargadores llega a la garrucha, la estructura de parantes y cables de metal en donde se cuelgan los racimos que serán llevados a la empacadora; es decir, se trata de un trabajador que ejecuta siempre la simple acción de cargar un producto y depositarlo en manos de otro; por tanto, no hay ningún pico dramático ni se trata de alguna acción capital (momento privilegiado), que marque un giro dramático. Enseguida otro trabajador, PIPA completa la labor de FREDDY, al recibir la carga y colgar el racimo de banano en los ganchos de la garrucha transportadora.

En la escena cincuenta, hago constar otro de los aspectos centrales que se planearon para la película: la descripción o contemplación, que trata de un plano vacío puesto que no tiene personajes ni acciones, sino, la sola presencia del paisaje, es decir, la vida y el devenir. La escena transcurre en el guineal, donde evidentemente domina la presencia de las matas de banano, pero, en torno a ellas hemos querido destacar, tanto por vía visual como vía sonora, las luciérnagas que titilan entre las plantas, el sonido de los pájaros, de los grillos, de los sapos y las ranas.

3.3 Propuesta de dirección

La realización de este documental se debió, desde un inicio, a la motivación por parte mi persona, Priscila Arias, realizadora, en querer retratar la cotidianidad de mi tierra natal, con el fin de valorar el trabajo de los pequeños productores de uno de los principales productos de exportación que tiene el Ecuador. Estos habitantes se dedican desde hace más de medio siglo a la producción y exportación del banano, y como en todo el mundo, estos productores

(recolectores, jornaleros, empacadores) reciben menos del salario mínimo a cambio de un trabajo que implica mucho esfuerzo físico y tiempo.

Mi propuesta de dirección buscaba representar esa vida cotidiana en la más pura ordinariéz de los habitantes del barrio Lira de Oro, el transcurso de sus horas y ocupaciones, incluidas sus momentos de reposo; es decir, su trabajo, sus reuniones familiares, el uso de su tiempo libre, sus diversiones. Para capturar esa cotidianidad, propuse filmar a los habitantes en su estado natural, sin recurrir a preparaciones o puesta en situación. Me interesaba la espontaneidad de los acontecimientos y las conductas, y creo haber logrado cumplir con esa finalidad. En el resultado final de la película, el espectador puede percibir la vida ordinaria de los personajes, la espontaneidad, la naturalidad de sus movimientos de acción.



Fotograma N . 9. *Lira de Oro* (2018). Cargador, en una escena absolutamente ordinaria, transportando un racimo de banano.

El otro aspecto que estuvo en la propuesta inicial fue el tema de la “contemplación” de los acontecimientos, conductas y acciones; y esto únicamente se podía lograr con planos prolongados o planos secuencias, es decir, darle al espectador el tiempo para observar todo lo que ocurre en el encuadre en términos de vida y devenir, tanto de personajes como de paisaje. Por lo tanto, para poder llevar esa “realidad” espontánea y posibilitar su contemplación por parte del espectador, me había planteado seguir las teorías del *Direct Cinema* o cine directo y observacional, con la prolongación contemplativa, a fin de captar con naturalidad la vida y los trabajos del barrio Lira de Oro en su pureza, atenuando al máximo la intervención de la instancia realizadora, es decir, sin voz en *off*, sin entrevistas, sin puesta en situación, banda sonora natural, narrador o movimientos de cámara reducidos al mínimo.

Finalmente, debo indicar que, ya en la propuesta inicial había planteado tomar como referencia para la realización del documental la película *Costa da Morte* de Lois Patiño, en la cual el realizador gallego nos muestra la cotidianidad de los habitantes de la isla que lleva el nombre de su película, a través de una propuesta de dirección compuesta, en casi su totalidad, por grandes planos generales, cámara estática, sonido directo, pero, que también utiliza una banda sonora compuesta para el film. Es un excelente documental, ya que nos permite conocer Costa da Morte: su gente, festividades, historias, su cotidianidad, a través del grupo humano que protagoniza las acciones cotidianas. Ya he indicado que esta película también obedece los principios del Direct Cinema: no intervención del realizador, naturalidad, espontaneidad, sumada la posibilidad de la contemplación.



Fotograma N.9. *Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño, donde se nota que lo que importa es mostrar a las personas y el paisaje. El plano transcurre con sonido natural, sin voz en *off*.



Fotograma N.10. *Lira de Oro* (2018), en este plano de la película se puede observar la cámara estática y el sonido natural/directo, sin voz en *off*.

La propuesta de fotografía inicial seguía las bases del Cine Directo y la necesidad de la contemplación de los hechos. Por ello, propuse que los planos a realizar serían, en su mayoría, planos generales y sostenidos. No habría movimientos de cámara, para mantener una estética lineal durante toda la película. La óptica sería desarrollada con la cámara Cannon 5d Mark IV. Los lentes a utilizar serían lentes de distancia focal “normales” (50mm) para planos con poca iluminación; mas, debido a la naturaleza del entorno, se plantearon planos abiertos, óptimos para capturar los paisajes o la contextualización de los espacios. También se pensó usar teleobjetivos (70-300mm) y gran-angulares (18mm), con el fin de tener un acercamiento a la imagen, para no incomodar a los protagonistas durante el rodaje (véase Anexo 3. Diario de rodaje). Esta propuesta consideraba que Lira de Oro es un barrio cuyos paisajes son característicos de una visualidad estéticamente muy agradables, y los personajes tienen una conexión muy fuerte con estos, ya que, es aquí donde han crecido, donde viven y donde morirán. Además, estos paisajes podían aportar muchísimo a la contemplación de situaciones ópticas y sonoras puras o vida y devenir.

En términos cinematográficos, los resultados finales, visibles en el documental *Lira de Oro*, demuestran que la propuesta inicial fue respetada, pues, se nota el cumplimiento de los siguientes procedimientos técnicos: todos los planos han sido realizados con cámara estática, el sonido es directo, rescatando siempre los ambientes; la duración de los planos es prolongada. Todos los planos de la película son estáticos. El sonido (que será trabajado en pos-producción)

deberá respetar los ambientes; y la duración de los planos del documental *Lira de Oro* varía de entre 15 a 150 segundos, lo que es una marca estilística clave del cine contemplativo.



Fotograma N. 11. *Lira de Oro* (2018). Plano general, con sonido directo del diálogo de los personajes mientras almuerzan, que dura 60 segundos aproximadamente.



CONCLUSIONES

La idea de realizar este documental surgió del hecho de la migración y la posibilidad del regreso. Yo, Priscila Arias, realizadora y autora de esta investigación nací y crecí en el barrio Lira de Oro. A los trece años abandoné mi lugar natal, pero nunca perdí el contacto. Quince años después he regresado para hacer la película. *Lira de Oro* es un homenaje a mi tierra de origen. Este regreso ha estado marcado por inevitables cambios de perspectiva. Mi mirada (cosmovisión, ética y política) había madurado. Las cosas, personas y paisajes tenían un aspecto diferente al que tenían cuando habitaba allí. En el presente se trataba de valorar las formas de vida de sus habitantes, su trabajo en la explotación bananera y sus horas de descanso. La mayoría de los personajes de la película son familiares, amigos y conocidos con las que he compartido mis primeros años de vida.

Debido a esa cercanía y familiaridad de mi persona con mi objeto a filmar, fue necesario tomar algunas decisiones teóricas que condicionaron la realización de la película. Los conceptos de “mirada” y “lugar” fueron centrales en este sentido (cosmovisión, ética y política). También han sido claves los principios del *Direct Cinema*, observacional y cine contemplativo. Sobre esta base conceptual, se tomaron decisiones tanto para la dirección como para la fotografía.

Por más que se cambie el acento, nuestra forma de vestir o hábitos de vida; así vayamos escapando o migrando del lugar en donde crecimos, nuestras raíces estarán siempre presentes, recordándonos lo que somos y de dónde venimos. Como realizadores de cine podemos utilizar su lenguaje para expresar nuestra visión del mundo y lo que en realidad somos.

Al ser realizadora originaria del barrio Lira de Oro, el acercamiento a los pobladores no fue difícil. Todos los personajes estuvieron de acuerdo en que se les filmara. Tras casi tres años de investigación antropológica, junto a la co-guionista y montajista del documental María Elissa Torres, el resultado fue el grado de confianza que se estableció entre observadoras y observados. Durante la investigación previa realizamos varias entrevistas a los pobladores acerca del cultivo del banano, la historia de la parroquia La Peaña, el trabajo en los guineales, sus tiempos de ocio, etc.

Bajo los argumentos indicados por Bill Nichols, podría decir que, mi lugar como realizadora es, en primera instancia, la ausencia física de la misma en las escenas, así como la inexistencia de voz en *off* y narrador, y finalmente, la ausencia de explicaciones argumentativas



textuales. De hecho, en el momento del rodaje lo que se hizo fue colocar la cámara y el sonido en donde no se interrumpían las actividades de los personajes.

En este sentido, esta investigación monográfica tuvo como objetivo principal crear una propuesta de dirección para el largometraje documental *Lira de Oro*, que se filmó el pasado mes de marzo del 2018, y que se encuentra ahora en fase de posproducción. Como he insistido varias veces, las teorías del *Direct Cinema* y su principio básico de observación sin intervención, rigieron todo el proceso. Esto permitió hacer un documental distinto a lo que regularmente se hace en el cine documental nacional y latinoamericano; es decir, dejar a lado el “amarillismo”, la victimización o heroificación, la mostración impúdica que nace de la invasión del espacio del otro.

El primer objetivo específico fue analizar el “lugar” del realizador en una película documental. En el campo conceptual del *Direct Cinema* que hemos seguido, el tema del lugar que ocupe el realizador ha sido central. Entonces, el lugar entendido como la presencia o ausencia del realizador, ya sea física, sonora, argumentativa y gráfica que se va a dar a conocer al espectador, o ¿Qué espacio ocupa y qué política o ética es inherente al mismo?” (Nichols, 1997, p.119) lo he analizado en el Capítulo I. El lugar en el documental *Lira de Oro*, lo he dicho ya, siempre fue planteado desde afuera, es decir, la realizadora como observadora y sin intervenir en el mismo.

En el segundo objetivo específico planteé analizar y definir las posibilidades de la “mirada” del realizador en el documental. El concepto de mirada lo había definido como la visión del mundo en tanto parte de la ética y la política del realizador, ética y política que son los marcos reguladores de la relación que mantenga el realizador primero con el sujeto a filmar y luego con su espectador. Por ende, visión del mundo, ética y política, conceptos claves que los desarrollé en el Capítulo I, nos llevaban a construir la “mirada” por parte de la realizadora para *Lira de Oro*. Tales principios los he cumplido, pues, la no intervención ni manipulación de los sujetos filmados o del espectador, son fácilmente detectables en la película. Todo esto, fruto de una relación mutua de confianza y respeto entre observador y observado; hecho que permitió captar a los protagonistas en su natural cotidianidad, sin intervenir en sus actividades, desde una distancia “considerable” hacia los personajes y su entorno.

En la práctica cinematográfica y mediante el análisis de tres películas, pude poner a prueba la manera en que los conceptos de lugar y mirada funcionan. *Tu Sangre*, *Cochengo Miranda* y *Costa da Morte*, son películas en las que establecimos la manera en que la presencia



y sus indicadores, así como, la visión del mundo, la ética y la política, condicionan la realización documental. Las tres películas, alineadas con la estética del *Direct Cinema* y el cine contemplativo, muestran la no manipulación, la distancia, el respeto al otro, en resumen, la no intervención.

El tercer objetivo fue aplicar las bases teóricas del lugar y la mirada del realizador en el cine documental para realizar la propuesta de dirección del documental *Lira de Oro*. En el Capítulo III he desarrollado la propuesta tanto de dirección como de fotografía, puesto que en la preproducción y en el rodaje cumplí ambas funciones. La propuesta de dirección, sobre la base de las teorías del cine directo y del cine contemplativo, se rigió por la idea de la no intervención de la realizadora en el documental, y todas las consecuencias técnicas que esto conlleva (ausencia de voz *off*, sonido directo y natural, cámara estática, ausencia física de la realizadora). Debo añadir que, bajo la idea de la “observación” que implica el Cine Directo, se optó por radicalizar la idea de observación, es decir, la propuesta no intervencionista se mezcló con la estética que maneja el cine contemplativo: la mostración de la vida y el devenir, que implica mirar las actividades cotidianas y más ordinaria de los habitantes de Lira de Oro. En la realización del documental, se optó por mostrar la vida cotidiana (en el guineal, la empacadora, en sus hogares) a través de la utilización de plano-secuencia, el procedimiento cinematográfico más efectivo para la contemplación de la vida y el devenir. Todo esto guió en la ejecución de la propuesta de dirección como lo había planeado. Así, *Lira de Oro* cumple con la idea de no intervenir, respetar y contemplar el laborioso mundo de unos joviales protagonistas entregados a la incesante dinámica de los acontecimientos que forman la vida y el devenir.

Bibliografía

- Alonso, A. y Sagués, A. (2001). Cine Antropológico: Propositiones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual. *Anales del Museo de América* .Nº. 9. pp. 93-105.
- Apra, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Ardévol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada Antropológica visual y cine etnográfico*. Barcelona: UOC.



- Aumont, . et. al. (1983). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Baer, A. (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas).
- Breschand, J. (2004). *El documental, la otra cara del cine. Innovaciones técnicas, evolución de las prácticas. Puntos de vista múltiples y comprometidos sobre el mundo*. Buenos Aires: PAIDÓS.
- Barnouw, E. (2002). *El documental. Historia y Estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Chapman, J. (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Colombes, A. (1985). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol S.A.
- Deleuze, G. ([1985] 2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, M. (1993). *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Centro de Estudios de Etnología Peninsular. Instituto Antonio de Nebrija. Vol 48.
- Guber, Rosana. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Monaco, P. (2003). *The Sixties: 1960-1969. Volume 8 of history of the American Cinema*. California: CA, University of California.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Osorio, N. (ed). (1988). *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ortega, M. y García, N. (2008). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. España: T&B Editores.
- Ríos, H. (1985). "El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán". En: *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol S.A.



Romero, K. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. En: Cristian León. Quito: La Caracola Editores.

Sontag, S. (1969). *Estilos Radicales*. Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.

Sélles, M. (2012). *El documental y el lenguaje cinematográfico*. Catalunya: UOC.



Filmografía

- Benacerraf, M. (directora). (1959). *Araya*. Venezuela: Coproducción Venezuela-Francia; Caroni Films C.A / Films de l'Archer.
- Eisenstein, S. y Aleksandrov, G. (directores). (1930). *¡Qué viva México!*. México: Coproducción México-Estados Unidos; The Mexican Picture Trust.
- Drew, R. (director). (1960). *Primary*. Estados Unidos: Drew Associates.
- Flaherty, R. (director/productor). (1922). *Nanuk el Esquimal*. Estados Unidos.
- Gómez, E. y Zinneman, F. (directores). (1936). *Redes*. México: Azteca Films.
- González, M. (productora) y Pérez, F. (director). (2003). *Suite Habana*. Cuba: Wanda Visión, ICAIC.
- Greca, A. (director/productor). (1917). *El último malón*. Argentina: Greca Films.
- Hegedus, C. - Laufer, E. - Pennebaker, D. A. (productores/directores). (1994). *Woodstock Diary*. Estados Unidos: Gravity Limited & Pennebaker Associates.
- Kalatozov, M. (director). (1964). *Soy Cuba*. Unión Soviética (URSS): Coproducción Unión Soviética (URSS)-Cuba; Mosfilm / ICAIC.
- Lage, F. y Pawley, M. (productores) y Patiño, L. (director). (2013). *Costa da Morte*. España: Zeitun Films.
- Larrea, J. (director/productor). (2005). *Tu Sangre*. Ecuador.
- Lumière, L. y Lumière, A. (directores). (1895). *L'arrivée d'un train à La Ciotat*. Francia: Lumière
- Morín, E. y Rouch, J. (directores). (1961). *Crónica de un verano*. Francia: Argos Films
- Porter, B. y Schneider, R (productores) y Mayles, A. – Mayles, D. - Zwerin, C. - Zwerin, C (directores). (1970). *Gimme Shelter*. Estados Unidos: Mayles Films.
- Prelorán, J. (director). (1975). *Cochengo Miranda*. Argentina: Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentinas



Prelorán, J. (director). (1969). *Hermógenes Cayo*. Argentina: Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentinas

Solanas, F. y Getino, O. (productores/directores) (1968). *La hora de los hornos*. Argentina: Grupo Cine Liberacion / Solanas Productions

Varda, A. (directora/productora). (2000). *Los espigadores y la espigadora*. Francia: Ciné Tamaris.

Vertov, D. (director). (1929). *El hombre de la cámara*. Unión Soviética (URSS): VUFKU

Welles, O. - Krohn, B. - Meisel, M. - Wilson, R. y Norman, F. (directores). (1993). *It's all true*. Francia: Coproducción Francia-EEUU; Canal+ / Les Films Balenciaga / French Ministry of Education and Culture



ANEXOS



Anexo 1. Guion imaginario *Lira de Oro*

GUION IMAGINARIO

PRISCILA ARIAS – ELISA TORRES

Contemplativo

Bananera

Empacadora

Casas

Lira de Oro

Escn1. Exterior. Madrugada (amaneciendo 05:30). Carretera de la Lira de Oro

Se prenden las luces de la casa de FREDDY (hombre, 62 años de edad, zapatos de lona, camisa y pantalón manchados) camina lentamente hacia la carretera. y JHON (hombre, 58 años, zapatos de lona, camisa y pantalón manchados) salen de sus casas

Escn1B. Exterior. Madrugada (amaneciendo 6:00). Entrada a la empacadora

Se escucha canarios.

Chicharras,
Autos,
Perros,
Voces,
Bicicletas,
Motos

Esn2. Interior. Madrugada. Casa de Esther

Se prenden las luces de la casa de Esther. Sale, PACO, cierra la puerta y se va.

Escn3.Exterior. Madrugada Casa de Tarquino

Se prenden las luces de la casa

Escn4. Exterior. Madrugada. Casa de Guillermina

GUILLERMINA sale de su casa, despide a su hija

Escn5.Exterior. Mañana. Carretera de La Lira de Oro

FREDDY, JOHN y varios jornaleros y jornaleras caminan lentamente hacia la empacadora
Jornaleros entran en un camino de tierra,

DIEGO (hombre, 67 años, viene en bicicleta) se acerca en bicicleta

FREDDY:

¡Qué fue Cumpa!

DIEGO:

¡Cumpa, buenos día!

FREDDY sigue a DIEGO con la mirada hasta que pasa por su lado,

sonríe,

mira al frente,

sigue caminando,

canta

FREDDY:

Va de prisa y na na na na na...

FREDDY deja de cantar y silba,

mira las plantas de banano a su alrededor

Mira hacia el frente

FREDDY (a los trabajadores):

Buenos día



Escn6. Exterior. Mañana. Empacadora (5h50) “Finca la Aurora”

Entre plantas de banano, una casa de caña de dos pisos y las empacadoras de banano (paredes con techo que dentro, cada una tiene dos tinas de agua grandes, un carril de fierro, cajas de cartón, plásticos, fungicidas, estiquers) un camión se estaciona, FREDDY llega y saluda

FREDDY (a los trabajadores):

Buenos día, buenos día

JORNALEROS (voces varias):

Buenos día

AGUCHO (hombre, 56 años) prende la radio.

MUJERES (visten, botas de caucho, delantales de plástico) se colocan una malla en el pelo.

Varios JORNALEROS (visten camisas de diferentes colores, pantalones, pantalonetas, polainas, zapatos de lona) incluido FREDDY, cogen *La Cuna* (colchoneta pequeña, cubierta por plástico) y se adentran en el guineal (plantación de banano)

Escn7. Interior. Mañana (7:00 am). Plantación de banano “Finca la Aurora”

FREDDY, JOHN, PIPA, MALI. LUCHO, varios jornaleros caminan entre plantas de banano

PIPA (hombre, 35 años, ríe)

Ja ja ja ja

PIPA prende la radio, FREDDY se ríe, PIPA se despide

PIPA:

Nos vemos allá ja ja ja

Jornaleros desaparecen entre las plantas

Escn8. Interior. Mañana (07:30). Plantación de banano “Finca la Aurora”

LUCHO (hombre, 30 años) se adelanta al grupo.

Busca con la mirada una mata de banano, mantiene en su hombro el *Podón* (caña que tiene en la punta una especie de hacha aplanada color negro)

Los JORNALEROS lo siguen,

LUCHO se detiene,

corta una planta con el podón, ARTURO (hombre, 57 años) se acerca a LUCHO, con la cuna en su hombro,

LUCHO vira la mata de banano y corta el racimo de guineo que cae en la cuna de ARTURO que camina y desaparece entre las plantas de banano.

LUCHO camina con la mirada hacia arriba,

los JORNALEROS lo siguen,

LUCHO se detiene, corta una planta con el podón,

FREDDY se acerca a LUCHO con la cuna en su hombro,

LUCHO, vira la mata de banano y corta el racimo de guineo que cae en la cuna FREDDY.

FREDDY con el racimo en su hombro, camina entre las matas de banano,

se encuentra con JOHN que va en dirección contraria, ambos desaparecen.

Escn9. Interior. Mañana. Carretera de La Lira de Oro

Una casa azul.

Perros que ladran.

El bus pasa por la carretera.

Se escuchan pájaros.

Un anciano en bicicleta avanza en la carretera.

Escn10. Interior. Mañana. Plantación de banano “Finca la Aurora”

Una arañita teje su telaraña entre las plantas de banano.

se escucha sapos.

cigarras.

pájaros.

grillos.



pisadas en las hojas secas,

voces,

risas,

aparece LUCHO, vira una mata, un JORNALERO la recoge en su hombro.

Desaparecen entre las matas de guineo.

Escn11. Interior. Mañana. (9h00) Plantación de banano (GARRUCHA) “Finca la Aurora”

PIPA cuelga un racimo de banano,

se pone una soga en la cintura y la amarra en la parte delantera de la garrucha,

se despide

PIPA:

Nos vemos muchachos

LUCHO:

Ya muévete, muévete

PIPA se aleja, con una fila de racimos que le siguen,
los JORNALEROS beben agua,

ríen,

hablan,

se sientan

Escn12. Exterior. Mañana Casa de Esther

La puerta de entrada se encuentra abierta, vemos a ESTHER barrer el pasillo de su casa, se escucha cumbia y vallenato de la casa de al lado.

Escn13. Exterior. Mañana. Casa de Tarquino

Tarquino sentado en la banca de afuera de su casa

Una casa con sonido de una emisora de radio

Escn14. Exterior. Mañana. Casa de GUILLERMINA

GUILLERMINA sentada en la mesa que se encuentra en el patio de su casa, pela yuca y conversa con su hijo JINMY

Escn15. Interior. Mañana. Empacadora “Finca la Aurora”

PIPA llega con la garrucha a la empacadora, acompañado de los jornaleros que cargan guineo en la plantación.

JORNALEROS y JORNALERAS beben jugo y comen pan con mortadela,

AGUCHO sirve el jugo, los JORNALEROS lavan los vasos, vuelven al trabajo.

Escn16. Interior. Mañana. Empacadora “Finca La Aurora”

PIPA y el resto de jornaleros vuelven a adentrarse en el guineal

Escn17. Interior. Mañana. Empacadora “Finca La Aurora”

LUCHO, FREDDY, JOHN, y los demás jornaleros van en busca de más racimos y PIPA queda sólo en la garrucha

Escn18. Exterior. Mañana. Casas de La Lira de Oro

Diferentes casas de La Peaña

Personas en moto o en bicicleta pasan

Buses llegan, buses se van

Jornaleros caminan en la carretera

Escn19. Interior. Mañana. Casa de Esther

ESTHER cocina el almuerzo para su familia

Escn20. Exterior. Mañana. Casa de Guillermina

GUILLERMINA cocina el almuerzo para su familia

Escn21. Interior. Mañana. Empacadora “Finca La Aurora”



Aníbal corta las manos de guineo de los racimos con la cuchareta y lanza los bananos cortados en una tina de agua que se encuentra detrás de sí.

Uno de los jornaleros que se encuentra en las tinas, lava esta mano de guineo y la manda a otra tina, que se encuentra detrás de sí.

En esta otra tina, hay más jornaleros que lavan y quitan las partes que no sirven de los pequeños bananos.

Escn22. Exterior. Medio día. Carretera de la Lira de Oro

Niños se bajan de la calderón y se adentran en sus casas

Escn23 Exterior. Medio día. Camino de tierra

JORNALEROS salen de la plantación, se juntan a los TRABAJADORES de la empacadora para almorzar

Escn23B Exterior. Medio día. Casa de la señora Rosa

La señora MECHE (mujer, 70 años) sirve caldo de torrijas, arroz con estofado de carne y ensalada de zanahoria a los JORNALEROS y JORNALERAS.

Escn24 Exterior. Medio día. Casa de GUILLERMINA

GUILLERMINA, en compañía de sus hijos, almuerzan

Escn25. Exterior. Medio día. Casa de ESTHER

Esther, PACO y MATEO almuerzan, se escucha el ruido de los autos al pasar, el viento.

Escn26. Exterior. Tarde. Carretera de la Lira de Oro.

TARQUINO, sentado en el patio de su casa, mira hacia la carretera, se escucha el ruido de los autos al pasar. grillos. una emisora de radio a lo lejos

Escn27. Exterior. Tarde. Entrada a la empacadora

JORNALEROS y JORNALERAS avanzan por el camino de tierra

Escn28. Interior. Plantación de banano “Finca La Aurora”

FREDDY llega a la “Garrucha” (estructura en donde se cuelgan los racimos que serán llevados a la empacadora), PIPA, cuelga el racimo de banano que trajo FREDDY, con una cadena fierro, llega otro JORNALERO con otro racimo,

PIPA cuelga el racimo en la garrucha,

agarra unos fierros largos y los coloca al lado del racimo que acaba de colgar,

llega otro JORNALERO con otro racimo y PIPA lo cuelga,

PIPA alza el volumen de su celular, suena un vallenato.

Escn29. Exterior. Tarde . Empacadora “Finca La Aurora”

ANGELA y DORA echan agua a los racimos de guineo.

JOHN, corta con el curvo las pequeñas “manos” de guineo y los lanza a la tina de agua.

Un jornalero lava este racimo, lo pasa a otra tina

en donde otro Jornalero lo lava de nuevo.

Escn.30 Exterior. Día. GUINEAL DE PACO

PACO camina por su guineal,

Limpia, amarra algunas matas,

Come una fruta

Escn.31 Exterior. Día. GUINEAL

ARTURO acompañado de una escalera y una bolsa que contiene fundas de colores, camina entre el guineal,

Coloca la escalera en una de las matas de guineo, se sube rápidamente, corta las flores del racimo de guineo, saca una funda azul de su bolsa y la coloca encima del racimo, se baja de la escalera rápidamente y avanza hacia otra planta

Escn32 Exterior. Tarde (15:30). Carretera de La Peña (casa de FREDDY)



ROSARIO (mujer, 50 años) cruza la calle, se instala debajo de un techo que queda a la orilla de la carretera, lleva consigo unas ollas y una canasta.

Coloca la canasta encima de una mesa.

PAMELA (niña, 10 años) lleva una mesa de plástico, cruza la calle y la coloca donde se encuentra ROSARIO.

ROSARIO abre una de las fundas, saca carbón y lo coloca en el fogón que está a su lado.

Saca unos fósforos, prende el carbón y coloca una parrilla encima de éste.

Escn33. Interior. Mañana (10:00). Empacadora “Finca la Aurora”

Una JORNALERA coloca sellos en los bananos que otro JORNALERO le entregó,

Mali fumiga los bananos sellados y otro

JORNALERO coloca una cinta especial en cada gajo de bananos.

Escn34. Interior. Mañana (11:30) Empacadora “Finca la Aurora”

AGUCHO pega las cajas de cartón

KIARA pega sellos en los bananos. PETER empaca los bananos en las cajas

Escn35. Interior. Tarde (15:00). Empacadora "Finca la Aurora"

MALI alza el volumen de la radio, fumiga los bananos.

ANGELA, coloca sellos en las manos de banano, empuja la bandeja donde se encuentran los bananos.

FREDDY coloca un plástico alrededor de los bananos, empuja la bandeja.

TOTO coloca los bananos en la caja de cartón, empuja la caja y

PETER cierra la caja con y se la da a RICHARD que la lleva al camión.

Escn36. Exterior. Tarde (17:45). Patio de la casa de ESTHER

ESTHER barre las hojas de mango que están en el piso del patio.

MATEO mira un video en su iPad

Escn37. Exterior. Tarde. Casa de GUILLERMINA

MARLON, GUILLERMINA, JINMY, SONIA (todos son familia) sentados en la mesa del patio, conversan, ríen

Escn38. Exterior. Tarde. Carretera de la Lira de Oro.

TARQUINO, sentado en el patio de su casa, mira hacia la carretera, se escucha el ruido de los autos al pasar. grillos. una emisora de radio a lo lejos

Escn39. Interior. Tarde. Empacadora “Finca La Aurora”

Jornaleros del guineal cuelgan el último racimo y PIPA avanza por la garrucha, el resto del equipo se seca el sudor con su ropa, beben agua y caminan detrás de la garrucha, abandonando el guineal.

Escn40. Interior. Tarde. Empacadora “Finca La Aurora”

Los jornaleros que se encontraban dentro de la plantación, regresan a la empacadora, se despojan de sus cunas, podón y se dedican a colaborar con el trabajo que falta para terminar la jornada como: pegar sellos, limpiar la empacadora, lavar los racimos, etc.

Escn41. Interior. Tarde. Camión en la empacadora

GABRIEL levanta una caja del piso la coloca encima de una pequeña torre de cajas de banano que llegan hasta el techo del camión. Levanta otra caja y la coloca encima de la anterior. Agarra una cinta blanca y la sujeta a las torres de cajas, la aprieta con un pequeño instrumento parecido a una grapadora grande.

Escn42. Interior. Tarde. Empacadora “Finca La Aurora”

Aníbal, baldea el piso de la empacadora.

Kiara, ayuda con la limpieza al igual que un jornalero más.



Mali canta al ritmo de la música que sale de su grabadora, fumiga los racimos.

Esn43. Exterior. Tarde. Empacadora. “finca la Aurora”

Otto lleva una caja de banano al camión,

en donde la recibe Gabriel, que continúa colocando las cajas una sobre otra, formando palets que serán enviados al exterior. Termina de colocar la última.

AGUCHO guarda las cunas, cajas, la radio, el podón dentro del camión, cierra las puertas, se sube y avanza por el camino de tierra.

FREDDY, JOHN, LUCHO, CHINO avanzan por el camino de tierra que se aleja de la empacadora

Escn43. Exterior. Tarde. Empacadora “Finca La Aurora”

PETER apaga las tinas, la fumigadora

Los jornaleros y jornaleras se despojan de su uniforme (guantes, mallas de la cabeza) se lavan las manos, se despiden unos de otros

MALI apaga la música y cierra las puertas

Escn44. Exterior. Tarde. Carretera de La Peaña

ROSARIO da la vuelta a la carne que está encima de la parrilla.

JAIME (hombre, 68 años):

Señora Rosario, ¿ya tiene algo?

ROSARIO:

Cómo está don Jaime, no todavía, espérese un ratito

JAIME:

Ya señora Rosario y ¿qué nomás tiene?

ROSARIO (mueve el contenido de la olla que está al fuego):

Carne asada, yuca con encebollado y empanadas

JAIME:

Ya, me da una carne asada con yuca

Escn45. Exterior. Tarde Cancha de vóley de La Peaña

FREDDY, LUCHO, PIPA, y cuatro trabajadores, juegan vóley, niños lo observan al igual que las demás personas.

FREDDY salta y toca la bola que cruza por encima de la red, es tocada por PIPA, que la deja caer.

Escn46. Exterior. Tarde. Casa de Esther

ESTHER junta las hojas en un sólo montón

ESTHER recoge una última hoja del piso y la coloca encima del otro montón

ESTHER saca una caja de fósforos de su bolsillo y prende las hojas

Escn47. Exterior. Tarde. Casa de Guillermina

Guillermina continúa conversando con su familia.

Escn48. Exterior. Tarde. Casa de Tarquino

Tarquino sentado en el banco de madera de las afueras de su casa.

Escn49. Exterior. Tarde. Carretera de La Peaña

PIPA, MALI, LEO, conversan y beben jugo de naranja en el patio de la casa de PIPA

Un panadero en una moto,

se estaciona en la cerreta,

varias personas se acercan a comprar, incluido FREDDY que se compra un pan con manjar.



Escn50. Interior. Atardecer (18:30) Plantación de banano (guineal)

Las luciérnagas titilan entre las plantas de banano.
se escuchan pájaros,
grillos,
sapos,
ranas

Escn51. Interior. Atardecer (18:00). Empacadora “Finca la Aurora”

Empacadora vacía,
Piscinas vacías,
Instrumentos,

Los instrumentos de trabajo están abandonados
Un sapo salta entre las hojas del piso y se esconde
Unos honguitos crecen entre los troncos de árboles
Las luciérnagas titilan entre las plantas de banano, se escuchan pájaros, grillos, sapos, ranas

Escn52. Exterior. Atardecer. Carretera de La Peaña (afueras de la casa de AGUCHO)

FREDDY, JOHN, CHINO, todos los JORNALEROS y JORNALERAS se acercan al camión
parqueado afuera de la casa de AGUCHO

AGUCHO tiene billetes es su mano

ANGELA extiende su mano, AGUCHO le entre un billete de veinte dólares

ANGELA:

Gracias don Agucho

AGUCHO:

ya. nos vemos mañana

AGUCHO da otro billete de veinte a PIPA

Escn53. Exterior. Noche. Carretera de La Lira de Oro.

El camión cargado con las cajas de banano arranca, se aleja por la carretera de La Lira de Oro

Escn54. Exterior. Tarde. Carretera de La Peaña.

ROSARIO echa agua encima del carbón, un humo denso llena el espacio.

ROSARIO guarda una olla dentro de la canasta,

PAMELA recoge el mantel de la mesa de plástico y se lo entrega a ROSARIO que lo guarda dentro de la canasta

Escn55. Exterior. Atardecer . Casa de ESTHER

ESTHER y MATEO juegan bingo con amigas y amigos en la casa vecina.

Escn56. Exterior. Noche . Casa de GUILLERMINA

Las luces de la casa están prendidas, en la mesa del patio está GUILLERMINA en compañía de su hija, conversan

Escn57. Exterior. Noche. Casa de FREDDY

LIONCIO, GABRIEL y otros vecinos están sentados en las bancas de madera del patio de FREDDY, conversan, ríen

Escn58. Exterior. Noche. Casa de TARQUINO

Las luces de la casa están encendidas, TARQUINO se mete a su casa

Escn59. Exterior. Anochecer. Carretera de La Peaña

FREDDY cruza la calle, ríe

AGUCHO, dentro del camión pita

FREDDY:

Nos vemos

FREDDY Abre la puerta de su casa, entra.

Prende la televisión



FREDDY en su casa, en compañía de RONMEL, JAIME, LIONCIO, miran el fútbol, ríen, conversan

Escn60. Exterior. Noche. Carretera de la Lira de Oro

Casas con las luces encendidas

Se oye a las salamandras, cigarras

sapos

grillos.



Anexo 2. Propuesta de Dirección

La realización de este documental se debe, desde un inicio, a la motivación por parte de la realizadora en querer retratar la cotidianidad de su lugar natal, con el fin de valorar el trabajo de los pequeños productores de uno de los principales productos de exportación que tiene el Ecuador. Estos productores se dedican desde hace más de medio siglo a la producción y exportación del banano, y como en todo el mundo, estos productores (recolectores, jornaleros) reciben menos de lo mínimo a cambio de un trabajo que implica mucho esfuerzo físico y tiempo. Los hechos ocurren en el barrio “Lira de Oro”, que lleva el mismo nombre del documental, perteneciente a la Parroquia “La Peaña” del Cantón Pasaje, Provincia de El Oro. La Lira de Oro está ubicada a los alrededores de una carretera, que al igual que casi todo el Oro, está rodeada de sembríos de banano.

Esta propuesta de dirección busca representar la cotidianidad de los pobladores del barrio Lira de Oro, el transcurso de sus días: trabajo, familia, tiempo libre; siendo un lugar en el que la población se dedica en un 95% al trabajo en los guineales (plantaciones y empacadoras de banano). Esta cotidianidad, pretende ser documentada a través de la contemplación de los acontecimientos; observar al “otro” perteneciendo a su tiempo. Por lo tanto, para poder llevar esta “realidad” al espectador, se ha planteado seguir las teorías del *Direct Cinema* o cine directo; estilo cinematográfico que, citando a Fernández: “El *direct cinema* aboga por la no intervención del realizador sobre los acontecimientos que filma y elimina la mayor parte de los recursos de edición del documental clásico, evitando todo aquello que es ajeno o externo a la propia escena filmada.” (1963: p.231), en resumen, se pretende aplicar estas teorías con el fin de captar la “realidad” del barrio Lira de Oro, sin la intervención de la realizadora, es decir, en no habrán entrevistas, puesta en situación, banda sonora, narrador o movimientos de cámara; todo esto con el fin de contemplar la “realidad”.

Así mismo, se ha planteado que en la propuesta de fotografía, todos los planos sean realizados con cámara estática; el sonido tendrá que ser directo, rescatando siempre los ambientes. El papel de la realizadora se definirá en la modalidad de observación. Todos estos puntos han sido determinados al momento de analizar qué es lo que queremos para la película, de modo que, se cuenta con la elaboración del guion imaginario del documental, en donde, creemos es necesaria la elaboración de este documento para el desarrollo del plan de rodaje y el montaje.



Finalmente, se han tomado como referencia, para la realización de este documental, la película *Costa da Morte* de Lois Patiño, en donde, el realizador nos muestra la cotidianidad de los habitantes de la isla, que lleva el mismo nombre de la película, a través de una propuesta fotográfica compuesta, en casi su totalidad, por grandes planos generales, cámara estática. El sonido es también ambiental, aunque se utiliza también banda sonora compuesta para el film. Es un magnífico documental, ya que, nos permite conocer Costa da Morte: su gente, festividades, historias, su cotidianidad, a través del grupo humano que protagoniza la película; los protagonistas los narradores.

PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA

Esta propuesta de fotografía tomará las bases del cine directo, para tratar de documentar la cotidianidad del barrio Lira de Oro a través de la contemplación de los hechos. Por ello, se propone que los planos a realizar, serán en su mayoría, planos generales. No habrá movimientos de cámara, para mantener una estética lineal durante toda la película. La óptica del documental será desarrollada con la cámara CANON. Los lentes a utilizar serán lentes de distancia focal “normales” (50mm) para planos con poca iluminación, más, debido a la naturaleza del entorno, y por lo general se plantean planos abiertos, tales como paisajes o contextualización de espacios, se tiene pensado usar tele-objetivos (70-300mm) y gran-angulares (18mm)., con el fin de tener un acercamiento en imagen pero no incomodar a ciertos protagonistas durante el momento del rodaje.

La Lira de Oro, es un barrio en donde, sus paisajes son característicos de unas imágenes estéticamente muy agradables y los personajes tienen una conexión muy fuerte con estos, ya que, es aquí donde se desenvuelven. Es necesario mostrar los paisajes, al igual que en toda la película, mediante la contemplación.

Se ha tomado como referencia la película *Costa da Morte* de Lois Patiño, quien nos muestra la cotidianidad de los habitantes de esta isla por medio de la contemplación, y en toda la película no existe ningún movimiento de cámara, la misma que se queda fija contemplando lo que sucede.

No está de más señalar que, la realizadora será también directora de fotografía, por tanto, esta propuesta va de acuerdo a lo que se plantea desde dirección: la contemplación de la cotidianidad en el barrio Lira de Oro, plantar la cámara, encuadrar, grabar. Los cortes se darán cuando la realizadora decida que, lo que acaba de documentar encaja en el montaje de su



película. Así mismo, se han realizado varias pruebas con cámara y sonido previo al rodaje final, de esta manera y con la ayuda del guion imaginario se han definido los tipos de plano, su duración y los encuadres.



Anexo 3. Diario de Rodaje

LUNES 26 DE MARZO DE 2018

Este fue nuestro primer día de rodaje oficial, teníamos plan de rodaje para cinco días, sin embargo, se logró rodar todo durante cuatro días, lo cual fue positivo para la producción del documental, ya que, se ahorraron gastos en el alquiler de equipos técnicos. Cabe recalcar, que el plan de rodaje tuvo varios cambios en el momento del rodaje porque, una de las partes más importantes del documental “Lira de Oro” está en el trabajo que realiza el 90% de la población en la producción del banano. Por ello, los guineales y empacadoras donde se realiza este trabajo se encuentran en toda la zona de la Provincia de El Oro y esto nos afectó, ya que nuestros protagonistas se iban a trabajar en otra bananera el día lunes y martes, y no es únicamente el hecho de que nuestros protagonistas se iban, sino que, esto no ocurriría en la Lira de Oro y también que no teníamos el permiso, se podría decir, del propietario de la Empacadora “Finca La Aurora”, además de que era complicado trasladarse hasta allá con equipos.

El trabajo en la plantación lo trasladamos para el miércoles, y este fue el único día que tuvimos para rodar todo el trabajo en la plantación y la empacadora.

Por otra parte, el día lunes empezamos temprano en la madrugada, cinco de la mañana ya estábamos listos. En la madrugada realizamos las tomas del amanecer, de la gente que sale a trabajar, de las casas con las luces encendidas cuando aún no sale el sol. A las ocho de la mañana teníamos que estar en la empacadora para hacer las tomas del enfundador de banano, que es también, otro trabajo que se realiza en la producción de banano. Don Arturo, que es el personaje de la escena 31, nos indicaba que plantas iba a enfundar o cortar, entonces, tuvimos que buscar lo que nos había indicado y adelantarnos a colocar la cámara y el sonido. Todo tenía que ser rápido, ya que nuestro personaje era cinco veces más rápido que nosotros, en conclusión, las tomas quedaron lindas. Luego de acabar el rodaje, Don Arturo nos tumbó naranjas, mangos y zapotes, desayunamos dentro del guineal y luego fuimos a desayunar a la casa de producción, que en realidad es la casa de mi tía favorita, sin embargo, ella estaba de viaje ese día, así que mi tío nos cocinó las comidas del día. Se podría decir que, el ambiente de trabajo estuvo relajado y con mucha energía, más después de desayunar.



También nos tomábamos nuestros descansos de veinte minutos a media hora, después del desayuno, almuerzo, el sol nos agotaba, en especial a el equipo que no están acostumbrados al clima y a los mosquitos. El resto de la mañana de este día, hicimos las tomas de las casas, así que tuvimos que hablar con los habitantes, que por lo general, me conocen desde que nací, y además somos familia con la mayoría, así que, de esta manera fue un poco más fácil la socialización, las personas fueron muy amables y nunca se sintieron incómodos al momento de colocar el lavalier en ellos mismos o dentro de las casas, más, con la presencia de la cámara hubo un 15% de incomodidad, sin embargo, lo que si les puso incómodos fue usar la claqueta antes de rodar, de modo que decidí hacer claqueta al final, aunque algunas veces me olvidaba. Por la tarde también hicimos tomas de los habitantes, de las casas, del atardecer en la carretera, las conversaciones en la noche. Terminamos el día rendidos que no hicimos la selección de tomas esa noche.

MARTES 27 DE MARZO DE 2018

Este día también nos despertamos temprano, se cambió el plan de rodaje, ya que tampoco iba a haber embarque (trabajo en la plantación), como mencioné anteriormente, se cambió todo para el miércoles. De modo que hicimos tomas de la madrugada: casas, carretera, habitantes. Fuimos al guineal a hacer ambientes a diferentes horas del día. También realizamos tomas de las casas que se encuentran en la parte de atrás de la carretera del barrio Lira de Oro. En la tarde hicimos tomas del atardecer entre del guineal, en la zanja (canal de riego de los guineales). En la noche salimos a hacer tomas de la gente conversando afuera de sus casas, para tener más material. Fue un rodaje tranquilo, sin apuros, creo que se nos hizo un poco más fluido el rodaje al tratarse de planos generales y sin entrevistas.

Cabe recalcar que algunas tomas no quedaron ya que, mis primos o algún vecino hablaba de la película que estábamos haciendo, miraban a la cámara o me saludaban, y yo no podía no responder el saludo, más, no fue catastrófico, hubo mucha colaboración por parte de los habitantes del barrio Lira de Oro.

Terminamos rendidos por la noche, sin embargo, se realizó la selección de tomas del día anterior y del martes.

MIÉRCOLES 28 DE MARZO DE 2018



Este fue el día más largo, ya que los anteriores no tuvimos mucho apuro como dentro del guineal, es decir, correr para colocar la cámara antes de que llegue a cuadro nuestro personaje. Empezamos temprano, mucho más, que los días anteriores, hicimos las tomas de la preparación de los jornaleros antes de entrar en el guineal. Este día también seguimos nuestro tan esperado plan de rodaje. Mi papá: Freddy, que es uno de los personajes, se tuvo que ausentar de su trabajo para acompañarnos a esperar a los demás protagonistas en el guineal, ya que nosotros nos podíamos perder allá dentro. El movimiento que tuvimos dentro del guineal estaba un poco ajetreado, ya que nuestros protagonistas realizan todo muy rápido, así que teníamos tiempo justo para colocarnos en nuestras posiciones, haciendo claqueta al final porque sino, se nos arruinaban los planos. Sin embargo, quedaron muchas tomas para el montaje. Dentro del plan de rodaje, se tenía planeado rodar la escena en donde los trabajadores desayunan, más, no se logró, ya que los trabajadores tenían trabajo acumulado y tuvieron que desayunar dentro de la plantación y nosotros ya estábamos afuera creyendo que iban a desayunar allí, así que, este imprevisto me dejó un poco frustrada porque es una escena importante dentro del documental.

Luego fuimos a desayunar nosotros, y regresamos corriendo a la empacadora, porque los trabajadores almuerzan súper temprano, para ser específicos, 11:30 am ya están almorzando, así que, logramos estas escenas importantes para el desarrollo de la trama jajaja. Luego del almuerzo de los jornaleros, nos quedamos en la empacadora, hicimos los planos de allí, aunque, aquí tuvimos que intervenir directamente al solicitar que apaguen la radio por motivos de sonido, esto me dejó frustrada también, porque se supone que estoy realizando cine directo, sin intervención, pero fue sugerencia del equipo de sonido que se apague la radio, para captar los ambientes naturales que se daban en este espacio.

Continuamos rodando por la tarde en la empacadora y también hicimos más tomas del trabajo dentro del guineal. Aprovechamos todos los momentos posibles para rodar las escenas. La toma con la que no quedé satisfecha, fue uno de los momentos también importantes del documental, que es el momento en que les pagan a los trabajadores, que transcurre en 6 min, así que, colocamos el lavalier a Don Agucho, el propietario de la bananera “Finca La Aurora” hicimos la toma con los pocos trabajadores que quedaban, todo quedó bien, más, Don Agucho rompió la cuarta pared hablándole a la cámara jajaja. Estuvo divertido. Luego hicimos tomas de los habitantes conversando, en las afueras de sus casas y también terminamos rendidos ese día.

JUEVES 29 DE MARZO DE 2018



Este fue el día más relajado de todos, nos levantamos a las seis, ya no a antes de las cinco, hicimos algunas entrevistas, que fueron sugerencia de María Elisa, para tener como material para el montaje, el mismo que estoy dudando en utilizar, ya que la propuesta de dirección del documental es el direct cinema, sin entrevistas ni puesta en situación. Por otra parte en la Lira de Oro, las personas no sólo se reúnen para conversar, sino, también para jugar póker, actividad que la realizan los hombres y bingo que lo realizan las mujeres, todos en los patios de sus casas, sin embargo, en los días que tuvimos de rodaje, esto no sucedió, en primer lugar porque los trabajadores no habían tenido trabajo y no había plata para apostar, y en segundo lugar, que se murieron dos habitantes de La Peaña, parroquia a la que pertenece el barrio Lira de Oro, una de las fallecidas fue mi tía abuela, así que, tenía que ir al velorio, sin embargo, no fui porque a mi papá le dio pereza, entonces, le hicimos una entrevista.