



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Carrera de Cine y Audiovisuales

La narración en primera persona aplicado al guion de cortometraje - documental

El Pequeño Cuartel

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

Autora:

Erika Lisseth Torres Palaguachi

CI: 0107279457

Correo electrónico: lisstorres-02@hotmail.com

Director:

Leonardo Andrés Espinoza Hernández

CI: 0104402011

Cuenca-Ecuador

21-septiembre-2021



Resumen:

La presente monografía plantea construir y desarrollar la primera persona dentro del guion cortometraje documental *El Pequeño Cuartel*, a partir de la memoria personal y familiar en el espacio doméstico, mediante la resemantización del material de archivo. Entre los estudios que abordaremos se encuentra *Cineastas frente al espejo* (2008) donde Ortega, Bergala y Cuevas Alvares, entre otros, abordan el cine autobiográfico y exponen las diferentes modulaciones que ha tomado el “yo” en los diarios filmados, el cine-ensayo y el autorretrato. Para explorar la intimidad personal de los sujetos nos apoyaremos en Raquel Schefer (2008) y Antonio Weinrichter (2007), quienes abordan con más profundidad las diferentes formas discursivas. Sobre la enunciación Philippe Lejeune, en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1975), plantea al narrador, personaje y autor como una sola instancia enunciativa que se expone, que se fragmenta, que se cuenta a partir de su voz y de las voces que componen su enunciación; tanto de la polifonía como el material de archivo. Estos elementos estéticos narrativos y discursivos son característicos dentro de este tipo de documentales autorreferenciales que funcionan como dispositivos para su enunciación. Para el análisis de casos documentales, donde cada enunciación del “yo” parte de diferente manera, se trabajará bajo las propuestas metodológicas de Aida Vallejo en su estudio de *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación* (2013); así como en *El relato cinematográfico. Cine y Narratología* (2001) de André Gaudreault y François Jost, puesto abordan los componentes de la narración y el relato (diégesis y extradiégesis) con especial énfasis en los elementos de la instancia narrativa, la temporalidad y el punto de vista. Todo lo expuesto con el fin de poder desarrollar la propuesta narrativa para el cortometraje documental *El Pequeño Cuartel* a partir de la teorización y análisis de películas, para probar su uso en la puesta en práctica documental.

Palabras Claves: Cine documental. Primera persona. Polifonía. Documental autobiográfico. Material de archivo.



Abstract:

The objective of this study is to show how the first person in the script of the short documentary *El Pequeño Cuartel* is built and developed. This short film is based on personal and family memories that are situated in a domestic space. New meanings in archive material will also be an important part of this project. Among the concepts that are going to be addressed, are the ones taken from *Cineastas Frente al Espejo* (2008), in which María Luisa Ortega, Alain Bergala, Efrén Cuevas Alvares are a part of. This text delves into a study about autobiographical cinema and the different uses of the "I" (first person) in filmed diaries. Raquel Schefer (2008) and Antonio Weinrichter (2007) are the theorists that give this project the concepts about self-portraits exploring the personal intimacy of the subjects. Reinforcing the theme of enunciation, Philippe Lejeune in *El pacto autobiográfico y otros estudios* (*The Autobiographical Pact and Other Studies*) (1975) starts by approaching the narrator, character and author as a single enunciating instance that is exposed, fragmented, and that uses the first person in the enunciation. Polyphony and archival material, narrative and discursive aesthetic elements are characteristic of this type of self-referential documentaries that function as devices for the said enunciation. For the analysis of documentary cases where each enunciation of the "I" is shown in a different way, different methodological proposals given by Aida Vallejo in her study of *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación* (2013) will be used. *El relato cinematográfico. Cine y Narratología* (2001) by André Gaudreault and François Jost, give this project the concepts inside the narrative and the story (diegesis and extradiegesis), with special emphasis on the elements of the narrative instance, the temporality and the point of view. All the previous concepts are used in order to be able to develop the narrative proposal for the documentary short film *El Pequeño Cuartel* from the theorization and analysis of different films, to prove its use in the documentary implementation.

Keywords: Documentary film. First person. Polyphony. Autobiographical documentary. Archive material.



Índice del Trabajo

Introducción	11
Capítulo Primero: Recorrido histórico del documental hasta llegar a la primera persona como instancia narradora.	17
1.A: Formas documental de la primera persona: diario, ensayo y autorretrato.	23
I.A.1 Diario fílmico	23
I.A.2: El Ensayo.....	25
I.A.3: Autorretrato documental	27
I.B: Hacia un documental autobiográfico	29
I.C: Elementos estéticos narrativos	33
I.C.1: La Polifonía y la otredad.	33
I.C.2: La apropiación del material de archivo y construcción de la memoria.....	35
Capítulo Segundo: Análisis de casos: La enunciación de la primera persona en el documental..	39
II.A: <i>Les Plages d'Agnès</i> de Agnès Varda (2008).....	40
<i>Imagen tomada de Las playas de Agnès, de Agnès Varda (2008),</i>	40
II.A.1: Sinopsis	40
II.A.2: Modulación del “yo”	41
II.A.3: Forma de enunciación: elementos estéticos narrativos	43
II.B: <i>Fotografías</i> de Andrés Di Tella (2007)	45
II.B.1: Sinopsis	45
II.B.2: Modulación del “yo”	46
II.B.3: Forma de enunciación: elementos estéticos narrativos	47
II.C: <i>La Bisabuela tiene Alzheimer</i> de Iván Mora Manzano (2012).....	49
II.C.1: Sinopsis	50
II.C.2: Modulación del “yo”	50
II.C.3: Forma de enunciación: elementos estéticos narrativos	52
Capítulo III: Desarrollo de la primera persona en el cortometraje documental <i>El pequeño Cuartel</i>	55
III.A: Sinopsis.	55
III.B: Modulación del “yo” en las secuencias del guion.	56
III.C: Caracterización de personajes	62



III.D: Propuesta de dirección.	65
Conclusiones.....	69
Anexos	71
Anexos 1. – Escaleta del guion de <i>El Pequeño Cuartel</i>	71
Anexo 2.- Propuesta de fotografía y sonido.....	85
Referencias bibliográficas:.....	89
Referencias filmográficas	93



Tabla de figuras

Fotograma 1: Agnés Varda y su retrato a través del espejo y cámara. 01':18".	40
Fotograma 2: Gautam regala a Andrés un shahtoosh, el cual va a ser heredado a Rocco, su hijo. 60':18"	45
Fotograma 3: Encuentro entre Carmen y Olivia. 01':18".	49
Fotograma 4: Don Fernando Segarra, dueño actual de la casa.	62
Fotograma 5: Doña Rosa, inquilina de la casa.....	63
Fotograma 6: Lisseth Torres, inquilina de la casa.	64



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Erika Lisseth Torres Palaguachi en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “La narración en primera persona aplicado al guion de cortometraje – documental *El Pequeño Cuartel*”, 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 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, 21 de septiembre del 2021

Erika Lisseth Torres Palaguachi

0107279457



Cláusula de propiedad intelectual

Erika Lisseth Torres Palaguachi, autora del trabajo de titulación “La narración en primera persona aplicado al guion de cortometraje – documental *El Pequeño Cuartel*”, certifico que todas las ideas, opiniones y conceptos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 21 de septiembre del 2021

Erika Lisseth Torres Palaguachi

0107279457



Dedicatoria

A mis padres, por ser el apoyo emocional y físico que necesite en todo momento durante este gran camino y estos tiempos.

A mis hermanos y amigos, por alentarme para seguir adelante y culminar este gran recorrido.



Agradecimientos

A Dios, por darme fuerza para seguir adelante y no desmayar en los problemas que se presentaban.

A Galo Torres por enseñarme su gran amor al cine y ser también un apoyo incondicional.



Introducción

Es el cine autobiográfico per se el que enfrenta plenamente la ruptura entre el tiempo del cine y el tiempo de la experiencia, e inventa formas para contener lo que encuentra allí.

ADAMS SITNEY

A través de varias definiciones que se han dado a nuestro objeto de estudio, tales como discurso retórico, *espejo del mundo* o construcción social, dentro de esta investigación se sostiene que el cine documental va más allá del poder reconstruir aspectos de la “realidad” inmediata o como Bill Nichols denomina el mundo histórico. Más bien, este consistiría en una posibilidad expresiva, que se desarrolla bajo la necesidad que tenemos como sujetos enunciadores. Por tanto, esta idea o sentimiento de indagar la realidad parte de la necesidad de transmitir un conocimiento del mundo y un significado acerca del mundo, que conecte lo íntimo, social o político. Esto ha provocado que varios documentalistas hayan tenido su propio estilo, que hayan adoptado formas- personajes para mostrarnos la realidad, tal como lo expresa Grierson: “El Documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad”(1996, págs. 36-37).

Si bien el documental nació como un registro descriptivo y mostrativo de la realidad, esta aspiración inicial se ha modificado con el paso del tiempo, puesto que el afán por la objetividad pura se vio obstaculizado por la naturaleza misma de la realización del documental, debido a que la subjetividad ineludiblemente forma parte de ella. Sin embargo, el reconocimiento de lo subjetivo no pretende negar la forma clásica o canónica del documental, sino que aspira a proponer otra manera de pensarlo y ejecutarlo. Con esto, se crean las condiciones para el desarrollo de la narración documental en primera persona sin descuidar la realidad contextual, tema central de estudio dentro de esta investigación.

Sobre el documental en primera persona Fabián Soberón afirma que es “El género que acepta a la primera persona de un sujeto realizador o narrador como uno de los polos narrativos en la construcción del documental” (2013, párr. 5). Es donde la voz enunciativa es aquella que articula o guía el relato y que también es un ‘sujeto’ protagonista o testigo, capaz de influir, de participar,



de evocar y de mostrarse durante el ejercicio de capturar la realidad. Quizá sea esta afirmación la que ha logrado que en la actualidad el documental este en pleno apogeo dentro de su producción, con una elevada acogida por parte del público. Esto da como resultado la necesidad de nuevas estrategias narrativas.

Cabe destacar que el desarrollo de esta forma subjetiva de mirar el cine de la realidad se vio impulsado a mediados y finales del siglo XX por la revolución tecnológica, pues la llegada y popularización de los formatos videográficos y digitales convirtió a los medios audiovisuales en una vía de expresión más personal. Así, se provocó el desarrollo de un amplio catálogo filmográfico en el que la primera persona asoma como sujeto protagonista del relato o la denominada instancia narradora, cuyo antecedente más lejano es el *Cinéma Vérité* francés en paralelo con el *Direct Cinema* americano de los años 70' y 80'. Uno los nombres claves es Agnès Varda, quien desarrollo su trabajo bajo la forma estilística de la *Nouvelle Vague*, corriente que se expresaba bajo una libertad técnica y de expresión al momento de filmar.

Así, en el texto *Cineastas frente al espejo*, María Luisa Ortega expone que cuando la primera persona se identifica con la voz del cineasta: “irrumpe para quedarse definitivamente y convivir con otras estrategias, encuentra así, además, un diálogo o espacio (...) diario fílmico, el autorretrato y otras formas de inscripción autobiográficas un lugar privilegiado de autoexpresión” (2008, pág. 65). Es decir, el autor se apodera tanto de la diégesis como de la extradiégesis, dotando de subjetividad a la instancia narradora. De esta forma, comienza a ser más visible la figura del “yo” enunciador en el relato documental a través de la voz en *off*, la presencia activa del autor en escena, o de un actor (conciencia del yo) delegado del autor. De esta manera, se establece una polifonía de voces narrativas, dinamizadas por la primera persona, a otros personajes y al narrador omnisciente, pero teñido de subjetividad.

Consecuentemente, esta forma documental crea un vínculo más estrecho entre el cuerpo y la palabra, el sujeto y el objeto, dados por la experiencia, la realidad y la vida misma. Por tanto, dentro de las estrategias narrativas que recurren al “yo” la investigación se encaminará hacia un



hacer autobiográfico¹ dentro del documental y los elementos estéticos narrativos que lo alejan de los modelos distanciados y objetivos que lo expositivo, observacional y participativo nos ofrecen, hasta llegar a las prácticas de apropiación de material de archivo y la reconstrucción de la memoria. Respecto al material de archivo, su resemantización o resignificación, Raquel Shefer lo concibe como “aquel que unifica el pasado y el presente, lo aprehensible y lo inaprehensible, y los integra en el tiempo continuo de la narración” (2008, pág. 114). Es decir, que se apela a una memoria personal y colectiva a través de imágenes del pasado de la vida íntima del autor.

A partir del fácil acceso a los dispositivos tecnológicos, la evolución de soportes videográfico (8mm, 16mm, 35 mm hasta el video digital) y equipos de sonido que se desarrollaron desde la segunda mitad del siglo XX, así como la creación, en Ecuador, de ventanas emergentes como los EDOC (2002), y a la conformación del CNCINE en el (2006), se incrementó la cantidad y calidad de producciones cinematográficas nacionales. No obstante, lo más revelador fue que en su mayoría y hasta la actualidad los documentales han sido la plataforma en la que varios cineastas ecuatorianos han desarrollado sus trabajos desde diferentes propuestas estéticas, partiendo desde lo histórico, social, comunitario-militante, hasta llegar a la primera persona y lo reflexivo². Con esto se abrió el camino hacia una nueva forma narrativa que permitiera mirarnos como cultura, sociedad y sujetos.

Por consiguiente, el buscar el pasado a través de anécdotas familiares en *Abuelos* de Carla Valencia (2010); el hacer un viaje personal a través de homónimos como lo hace Darío Aguirre en *Cinco caminos a Darío* (2010); o el uso de diálogos con familiares cercanos para hablar de sí mismo en *La Bisabuela tiene Alzheimer* de Iván Mora Manzano (2012) demuestran que la polifonía de voces narrativas (tanto fuera como dentro de la diégesis) ha sido parte influyente dentro de estas modulaciones del “yo” subjetivo, que se exploran aún más en el documental. Además, estas han generado un vínculo más cercano entre el espectador y el autor mediante el “dispositivo”³, donde se desarrolla una doble visión:

¹ Véase Labbé, en: *Escenografías del “Yo”: Documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad*. (2011).

² Véase León, C, en: *Hacer con los ojos: Estados del cine documental - El documental ecuatoriano en el nuevo siglo*. En Cine memoria, Quito. (2015).

³ Véase Baudry, en: *L'effet cinema*. (1978).



el vínculo imaginario se hace posible con la búsqueda de una presencia, la del interlocutor, que se materializa en una especie de relación circular donde ambos - espectador y filme- se necesitan. Es decir, el cine construye a su espectador, lo dibuja, le da un sitio, le hace seguir un trayecto (Casetti, 1986, pág. 35).

El dispositivo permite que el espectador, partiendo de lo imaginario, se sienta cercano a la imagen proyectada en la pantalla, lo que permite ampliar la mirada de la realidad, integrando lo subjetivo con lo objetivo.

En la Universidad de Cuenca, en la carrera de Cine y Audiovisuales se han desarrollado varias investigaciones sobre el campo cinematográfico del documental. En la biblioteca Juan Bautista Vásquez reposan algunas que refieren al mismo objeto de estudio. Por ejemplo, *La escritura del guion documental: definiendo la frontera entre ficción y realidad a propósito de la escritura del documental Pequeña América*, de Andrea Arizaga, bajo la dirección de Juan Sebastián Serrano. Esta y otras tesis de la carrera de Cine y Audiovisuales se basan más en la elaboración del guion para el documental, se enfocan en puntos generales acerca de la escritura y de la forma de narración. Por esto, se estudiará *Hacer con los ojos: Estados del cine documental (2015)* de Christian León y Cristina Burneo, texto resultante de varios estudios realizados durante los últimos 15 años por cineastas de la región, que gira alrededor del desarrollo de nuevas tendencias y estrategias en el documental contemporáneo, tanto global como nacional. Así, se obtendrá una visión de cómo se encuentra actualmente el documental ecuatoriano.

El Pequeño Cuartel parte de contar del uso de la primera persona y el dato autobiográfico, mediante mi punto de vista como autora, la cotidianidad de la casa en donde habito, la totalidad del espacio, y asumiendo la reconstrucción activa de la memoria personal y colectiva, que se ha formado durante 90 años (tiempo de construcción de la casa como vecindario, donde algunos habitantes han residido durante toda su vida). El uso de material fotográfico de su archivo personal, como elemento de resignificación narrativa, servirá para desarrollar una polifonía narrativa, “yo”



como personaje/autora/narradora y generadora de la memoria, con el fin de ampliar la reflexión teórica sobre el documental autobiográfico.

Al basarse esta monografía en la construcción/narración en primera persona dentro del documental contemporáneo (que abarca temas precisos como las modulaciones del yo, generado por la polifonía de voces enunciantoras que se desprenden de esta estrategia narrativa, así como los elementos narrativos que se aplican en búsqueda de la construcción de la memoria) se han generado las siguientes preguntas: ¿cómo construir la primera persona en el documental? ¿Cómo convergen estas voces polifónicas en pro de la construcción del discurso documental? ¿Qué recursos estéticos se utilizan o se potencian? Se pretende que estos cuestionamientos nos guiarán hacia un estudio detallado.

Considerando lo anterior, el objetivo de esta investigación consistió en construir y desarrollar la primera persona dentro del guion del cortometraje documental *El Pequeño Cuartel*, a partir de la memoria personal y familiar en el espacio doméstico, además de resignificar el material de archivo. Para llegar a esto, se elaboraron tres objetivos específicos que a su vez sirvieron para guiar esta monografía, dividiéndola en tres secciones. En el primer capítulo se precisarán los conceptos teóricos y narrativos en primera persona, para comprender cómo funcionan estos en el documental autobiográfico. El segundo capítulo se centrará en el análisis de las formas de narración y enunciación en *corpus* de documentales en primera persona: *Fotografías* de Andrés Di Tella (2007), *Les Plages d'Agnès* de Agnès Varda (2008) y *La Bisabuela tiene Alzheimer* de Iván Mora Manzano (2012). Como último punto, se desarrollará el guion final de *El Pequeño Cuartel*, exponiendo el desarrollo de la figura narrativa-enunciadora y los recursos estéticos que emplea.

Se empleo un tipo de metodología cualitativa en dos variantes. Primero se precisaron los conceptos teóricos mediante una búsqueda bibliográfica, donde varios autores, como Álvarez, Bergala, Ortega y Piedras, nos encaminaron hacia las diferentes formas de enunciación y las estrategias formales del documental contemporáneo: diarios fílmicos, ensayos, autorretratos y la autobiografía. Así también, Philippe Lejeune y Michael Bajtín elaboran diferentes características de los elementos estéticos, como la voz, imagen, el archivo y la identidad del enunciantor. Dentro



de la segunda etapa del proyecto, mediante las obras de *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (2001) de André Gaudreault y Francois Jost, y *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación* (2013) de Aida Vallejo, se realizaron análisis de casos. Finalmente, se realizó la elaboración del guion documental *El Pequeño Cuartel*, donde la primera persona viaja al pasado mediante fotografías (para reconstruir la idea de su infancia y el origen de su hogar) y encuentra qué es lo que la ha unido durante veinte y dos años a esa casa.



Capítulo Primero: Recorrido histórico del documental hasta llegar a la primera persona como instancia narradora.

Si un explorador americano descubrió el potencial expresivo del documental y un poeta ruso exaltó una visión lírica de la realidad a través del montaje, fue John Grierson, un sociólogo escocés, quien, además de acuñar el término «documental», condujo el género a su mayoría de edad y encendió la mecha del giro social que vivió en la década de los treinta

NACHO MORENO

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895) y *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896), de los hermanos Lumière, constituyen los primeros registros de la realidad. Dziga Vertov va más allá de mostrar fragmentos de verdad en la pantalla y es bajo su teoría del cine-ojo que se plantearían los principios de la historia del cine documental, apoyado por el montaje inspirado de Eisenstein. Se pasa de lo testimonial a la narración donde el autor aparece con un punto de vista, idea o postura, intentando desprenderse de los recursos ficcionales, para reflexionar sobre la teoría del documental y su intención. *Nanuk el esquimal* (1922), dirigido por Robert Flaherty, abre la brecha de la ficción y la realidad, exponiendo una objetividad que no existe desde el momento en el que el punto de vista hace parte de una construcción narrativa, y da paso a la subjetividad. Sin embargo, no se puede negar a Flaherty ser el pionero del documental, pues dentro del filme utiliza imágenes extraídas de la realidad, contadas a través de la tercera persona, utilizando el tono subjetivo del relato, convenciones documentales que se usan hoy en día, sin embargo:

No se trata ya de reflejar la nobleza de pueblos primitivos y lejanos, como hace Flaherty, al que Grierson critica su olvido de los problemas y preocupaciones actuales del ciudadano medio. Ni tampoco de incidir en la exaltación poética de Vertov, al que acusa de haber perdido el contacto con la realidad al afrontar cualquier argumento en clave heroica, olvidando atender los simples problemas cotidianos. Se trata de “hacer vivir” ante los ojos de los ciudadanos al ser humano moderno. De representar bajo una nueva luz las condiciones de la existencia



cotidiana de mujeres y hombres de la época, ampliando así el campo de su experiencia y construyendo un “cordón umbilical” que los ponga en relación con la sociedad (Moreno, 2016, párr. 5).

En la década del 30 se da la primera renovación formal y del lenguaje en el cine documental, debido a la incorporación del sonido a las imágenes. Grierson, quien abogaba más por el drama cotidiano (al contrario de Flaherty), quedó impresionado con la película *Moana* (1926). En febrero de 1926, en una crítica que escribió en el *New York Sun*⁴, utilizó por primera vez el término "documental" (*documentary*), derivado del término francés *documentaire*. Grierson, comprometido con un documental social, muestra los problemas del ser humano frente a la naturaleza y ante el sistema capitalista desde lo cotidiano, el espacio, al ciudadano, al obrero, como lo hace en *Drifters* (1929), filme que dio paso a la creación de la escuela documental británica. En esta se asentaron convenciones como la voz en off, las entrevistas, testimonios directos o la composición de bandas sonoras a partir de sonidos reales, el montaje visual subordinado a los ritmos del sonoro, como lo expone Moreno, constituyéndose una de las precursoras del Neorrealismo italiano, el *Free cinema* y la *Nouvelle Vague*.

El *Direct cinema*, desarrollado en EUA, tenía como finalidad captar la realidad con el mínimo de intermediación de los realizadores, dejando que “los personajes hablaran ante la cámara” (Weinrihter, 2004, pág. 44). El *Cinema Vérité*, en Francia, dejaba que la gente se expresara con su propia voz y de manera espontánea, que los realizadores ‘intervinieran’ directamente o al máximo en el desarrollo de la película, hasta convertirse en autores, narradores e incluso personajes de lo documentado, es decir, “se incorpora al documentalista”. Erick Barnouw expone que “El artista de cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista de *Cinema Vérité* hacía parte de un provocador de la acción” (2005, pág. 223); mediante esto buscaba la manera de registrar los escenarios de la realidad con la máxima fidelidad y naturalidad justamente por la presencia del realizador, parte fundamental de la realidad. Esto ha llevado a que el papel del “autor o realizador” sea estudiado de manera más precisa como estrategia narrativa, lo que ha generado que el mismo se desarrolle y establezca nuevas tendencias o formas dentro del cine de no ficción.

⁴ Véase Aprea, en: *Documental, testimonios y memorias: Miradas sobre el pasado militante*. (2015).



Durante los años 30 y 40 del siglo XX, el documental se desarrolló dentro de un marco político de la “Gran Depresión” originada en Estados Unidos. Más tarde, tras la Segunda guerra Mundial, el cine se convierte en un instrumento de propaganda de los estados al servicio de la causa bélica (Ford, Huston o Capra, contra Riefenstahl). La actividad fílmica en EUA queda en manos de empresas privadas, mientras que en alemana la toma el poder nacional. Ambos bandos potencian una imagen que capta la realidad de la guerra, la política y los gobernantes. Por un lado, Estado Unidos mostraba con documentales los estragos dentro y fuera del campo de batalla: *La batalla de Midway* (1942), *Let There Be Light* (1980) o *Prelude to War* (1942) de la serie *Why We Fight*. Este último, con el uso de la imagen como documento archivo con la finalidad de dar explicaciones comprensibles y apoyadas en hechos, así como el poner fin a los desmanes de Hitler. Por otro, en la Alemania nazi Leni Riefenstahl tuvo un papel decisivo y controversial en *Triumph des Willens* (1935), ensalza las ideas totalitarias de Hitler, el nazismo y lo nacionalista.

El trabajo de Riefenstahl representa una obra artística tanto por su manejo, edición y montaje con la imagen, referencial para documentales próximos, como por exponer la idea que no existe completa objetividad en el documental. De esta manera, nace un nuevo cine documental, donde el interés se concentra en los sujetos y la forma de retratarlos. Así, entre los 50’ y 60’, el interés creciente del cine neorrealista se centra en dar la palabra a los personajes y desplazar la mirada hacia ellos. El neorrealismo⁵, que nace en Italia después de la Segunda Guerra Mundial, representa un cine muy cercano al documental, a lo directo; la cámara sale a las calles y filma espacios naturales (casas, calles, barrios), el uso de una luz natural, actores no profesionales, la cámara en mano, la poca elaboración de un guion o la producción, entre otros, son algunos de los enunciados que caracterizaron a este movimiento, que serán referencia posteriormente para el documental en primera persona.

Por tanto, su intención principal consistía en plasmar la realidad tal cual era, con una orientación social capaz de representar las consecuencias de una guerra, este gesto aproxima al autor a lo que

⁵ El término fue acuñado por Antonio Pietrangeli en referencia a la película *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti la precursora del movimiento.



está sucediendo a su alrededor. Directores como Visconti, Rossellini, De Sica, Fellini, Pasolini, entre otros, recorrerán, bajo temáticas sociales que tienen que ver con las condiciones de vida de las personas, sus problemas, angustias, la precariedad. Así, surgirá un actor importante: el niño, sumiso, pasivo, frágil, quien renuncia a una infancia, a la educación, pues el bienestar familiar será lo más importante. El papel del niño como se describe aquí lo han desarrollado estos cineastas dentro de su filmografía⁶. Cabe mencionar que, en estos mismos años, el papel de la televisión y sus programas impusieron un nuevo modo de ver las cosas. Además, esto proporciona el naciente desarrollo y facilidad de acceso a los aparatos tecnológicos.

Desde la posibilidad que postulaba Vértov tras el *Kino Pravda*, explicando al mundo a través de la captación de imágenes reales combinadas con el montaje, hasta principios del 60 donde hay una evolución de soportes, podemos observar que la forma de hacer documentales se ha ido transformando. De la misma forma, se ha moldeado la de relación entre el sujeto y la máquina, es decir, esta posibilidad del dispositivo de conectar la obra cinematográfica con el espectador, además de transmitir o dar un mensaje a través de lo que construimos en el documental. Movimientos de los años 70' y 80', como el *Direct Cinema* norteamericano o *Cinema Vérité* francés, nos muestran la manera en que el documentalista fue adquiriendo más participación (de mínima a máxima) en el relato y la narración documentada, pese a que su 'presencia' (fuera o dentro de cuadro) transgrediera el objetivista principio de realidad del documental clásico. Son algunos de los cambios que se desenvuelven dentro de la modalidad interactiva que propone Bill Nichols, el documental entra hacia su etapa contemporánea, Guarini expone:

La diversidad propia del cine documental produjo fórmulas más bien descriptivas y enunciativas basadas en esta "misión educadora o revolucionaria" que se le asignó durante largo tiempo, pero luego se fueron confrontando con otras que intentaban cambiar esta imposición por modalidades narrativas que, sin abandonar objetivos políticos, pusieron el acento en la necesidad de atender aspectos formales (2008, pág. 352).

⁶ Filmografías: *Roma, ciudad abierta* (1945), *Alemania, año cero* (1948) de Roberto Rossellini, *Ladrón de bicicletas* (1948)- Vittorio de Sica, *La Strada* (1954)- Federico Fellini y *Mamma Roma* (1962)- Pier Paolo Pasolini.



En la década de los 90', se impulsa una nueva estética del documental, debido a cuestiones como la incursión de sistemas de grabación digital, alta definición y el montaje. Además, la presencia de una nueva pasión por la experimentación y la accesibilidad a la imagen digital lleva a una hibridación de soportes, procedencias y géneros sobre todo se enfatiza en el documental. Esto abre alternativas a nuevas formas documentales como el diario y ensayo fílmico, el autorretrato, la autobiografía, entre otros. Todo esto con el objetivo siempre de contarnos una historia, hacernos sentir, reflexionar y a vivir nuevas situaciones.

El desarrollo continuo de narrativas documentales condicionó que varias formas, maneras y temas se construyeran, desarrollaran y ampliaran a partir de él, sea de forma directa o indirecta, dando como resultado la generación de diversos corpus documentales. Por esto, Bill Nichols (1991-2001) plantea formas básicas de organizar los textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes, a los que denomina “modos” documentales, entre ellos el expositivo, observacional, participativo, poético, reflexivo y performativo. Pablo Piedras parte de estos modos establecidos por Nichols para realizar un trabajo con respecto a la primera persona, donde distingue tres formas de subjetividad del autor:

En primer lugar, se encuentran los documentales propiamente autobiográficos en los que se establece una relación de cercanía extrema entre el objeto y el sujeto de la enunciación. En segundo lugar, (...) se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias (...). En tercer lugar, se encuentran los relatos epidérmicos. En éstos la primera persona es sólo una presencia desencarnada o débilmente vinculada a la historia que se narra (Piedras, 2009, pág. 5).

Se podría plantear que estas formas se acomodan dentro del modo performativo que Nichols propone, puesto que rompen con lo clásico y se enfocan en lo expresivo, poético, lo subjetivo, donde este sujeto/autor se convierte en el principal actor, pues es desde quien se construye el punto de vista. Además, la atención recae sobre el texto y la manera en que es construido a través de este



dispositivo en la imagen junto con la voz, logrando una aproximación del documentalista con el objeto. Una de las modalidades es la renovación y acentuación del documental en primera persona, caracterizado por la presencia del autor o realizador. Esa ‘presencia’ tiene varias posibilidades, sea desde la imagen o su mirada (cámara como cuerpo e instancia narradora), como personaje o como personaje/narrador. Sin embargo, quizá una de las más notorias sea el reconocimiento de la implicación general en el proceso creativo, no solo en forma de un compromiso, un pacto con lo real y sus personajes o con lo que se muestra (imagen–sujeto), sino en la ‘construcción’ de los mismos:

El sujeto electrónicamente representado no sería ya, dentro de esta concepción, un sujeto captado, visualizado, escuchado, sino un sujeto transversalmente penetrado, agujerado, implicado, en función del establecimiento de interfaces de representación entre el ser humano y el maquínico. (...). La descripción de las relaciones entre sujeto y tecnología (...) reclama un pensamiento integrado y a la vez autónomo de los medios audiovisuales. (Schefer, 2008, págs. 38-39).

Es decir, autor/cámara/personaje entran en una nueva dinámica de relaciones, como aquel que articula la película y como alguien visible, que siente, que piensa, que vive. Dentro de esta relación se forma una nueva realidad que pasa a ser la película final. Lo que se propone, y lo que está dentro de las estrategias formales del documental en primera persona hasta llegar al autobiográfico, es resaltar este vínculo más allá de solo reconstruir una realidad empírica mediante el personaje. Entonces, de lo que se trata es de mostrar que el sujeto como realizador va apelando más a sus emociones internas; al sentir, al reflexionar y al mirar una realidad y sus personajes. De esta forma, el documentalista reacciona e integra esas reacciones a la imagen documental, muestra ese vínculo entre alguien que representa, que filma, pero simultáneamente se muestra también representado en el núcleo de una colectividad.



1.A: Formas documental de la primera persona: diario, ensayo y autorretrato.

El cambio entre rodar cine en 8,16 o 35mm hasta formatos y soportes actuales como el video y cámaras digitales, el DVD, pantallas o celulares, por nombrar algunos entre la inmensa variedad, ha generado que el sujeto tenga la posibilidad de capturar, registrar y mostrar parte de su intimidad (*blogs*, redes sociales, *reality shows*). Se traspasa la delgada línea entre lo personal y privado, donde el documental también ayuda a ese accionar del sujeto por mirarse, expresarse y reflexionar, quedando totalmente expuesto. Diríamos entonces que el documental se aleja de una mirada exterior (omnisciente) para adentrarse a su propio “yo” (primera persona). Sin embargo, esta nueva forma que toma el documental no rompe con la relación triangular que se establece por medio del dispositivo cinematográfico: “realidad social, el cineasta y el espectador” (Ortega, 2008, pág. 65). El cineasta contemporáneo viene a cambiar su forma de representar las historias y la manera de mirar donde la subjetividad será un elemento constituyente.

I.A.1 Diario fílmico

Los cambios que representaron movimientos como el *Direct cinema* y el *Cinema Verité*, así como el desarrollo de soportes digitales, permiten que el autor salga, explore y registre con la cámara momentos que parten de emociones o situaciones espontáneas. Como resultado, la subjetivación se va apropiando de los discursos documentales. Los documentalistas son libres para recorrer por campos como las vanguardias, la experimentación, el cine doméstico, lo que permite explorar más en la imagen en pro de la construcción de un texto que parte desde una conciencia del “yo”, formando material de archivo, esa imagen del pasado que encierra un tiempo. Es así como nos acercamos a una de las estrategias formales del documental en primera persona, el “diario fílmico”, del que Jonás Mekas es un máximo referente, pues en trabajos como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1974), *Correspondencia Jonas Mekas - J.L. Guerin* (2011), entre otros, nos enfrenta a pensar que la imagen no se subordina a una sola lectura o a la palabra, sino que tiene una función independiente.



El poder tomar una cámara y grabar acontecimientos que causan en el *filmmaker* algún tipo de reacción o sensación ha sido una práctica realizada desde los inicios del cine; tras la invención del cinematoscopio y dejando de lado un registro basado en el espectáculo, viajes, exploraciones, el enfoque se encamina hacia lo personal, un primer acercamiento es el cine doméstico. Louis Lumière con *Le Repas de Bébé* (1895) abre esta vía donde el sujeto explora momentos cotidianos y personales de su vida, construyendo las primeras sendas que nos llevarán hacia un cine autobiográfico. Después, cineastas como Josep Morder, Ed Pincus y Jonas Mekas seguirán trabajando bajo esta línea con la cámara y el cuerpo, donde el montaje de estos filmes diarios, que ya aportan una reflexión y reconstrucción narrativa de lo acontecido (Álvarez, 2008), nos lleva hacia la consolidación del diario. Este, al igual que el ensayo y el autorretrato, permite una construcción del sujeto, así como su desfiguración.

Los diarios cinematográficos parten del cine doméstico, tras su hibridación en soportes y a nivel estético se extiende hacia una nueva forma enunciativa. La imagen empieza a explorar en el mundo personal, la cámara con el cuerpo (sujeto enunciator) se complementan para mostrarnos una realidad fragmentada, aunque no se deja de retratar el mundo histórico. La “cámara gira” por primera vez y devela al sujeto detrás de ella, también los defectos del registro exponen a una cámara inestable asociándolas con un autor *amateur*. Este tipo de registro fue muy cuestionado en cuanto a su forma, por el tipo de encuadres inestables o el cambio de luz que definen el momento de instantáneo del ejercicio. Sin embargo, después del boom que causó la llegada de lo sonoro en 1930, la voz comprendería un recurso estético que lleva al diario cinematográfico a una segunda fase, como expone Efrén Álvarez:

el cineasta tiene que elegir un periodo temporal y realizar un montaje del material rodado. Y lo que es más importante: en esta fase se incorporan nuevas capaz expresivas, como intertítulos, música y en especial el comentario del autor-narrador, que aportan a las imágenes una reflexión más propiamente autobiográfica, de carácter retrospectivo, (...) a medio camino entre el diario escrito y la autobiografía estándar (2008, pág. 107).

Estas nuevas capaz permitirían al documental escalar e ir mas haya en cuanto a imagen y sonido.



I.A.2: El Ensayo

El cine empieza a alejarse del aspecto comercial que propagaban las grandes producciones Hollywoodenses hacia un cine que permite utilizar de diferente manera técnicas como el material de archivo, la voz (íntima y clara), la imagen (segundo grado). Un espacio donde el documental se nutre de una nueva forma narrativa: “el ensayo”, por la hibridación de recursos. Así lo postulan en diferentes momentos algunos de sus autores, entre ellos Godard (quien rompe totalmente las concepciones narrativas del cine de ficción). El cine no pudo haber nacido solo para contar historias, sino para discutir ideas⁷. El discurso se aleja del modo expositivo y tradicional para llegar hacia la práctica del ensayo, el que también explora en la imagen factual, por eso su vinculación hacia lo documental:

el cine tenía que aprender primero a manejar las imágenes, a crearlas, a combinarlas, a crear representaciones del mundo real, a través del documental, vencer después su congénita resistencia a lo verbal (...), reticencias heredadas de los abusos (...) de esa *voice of God*; debía producirse también un cansancio de la imagen que posibilitara el alumbramiento de la idea de volver a usar, de volver a mirarlas imágenes de otra manera, (...), en fin darse la circunstancia de que se acercaran a la imagen factual individuos procedentes de otras tradiciones (Weinrichter, 2007, pág. 22).

Tras el florecimiento del ensayo como práctica documental en primera instancia (pues después se desprendería convirtiéndose en una forma más libre), en un ámbito “maduro” del cine, se presenta el desarrollo de un punto de vista que defiende una autoría. Se destaca así a un sujeto enunciador, a la primera persona que nos propone una reflexión acerca del mundo a través del metraje encontrado mediante la técnica del *found footage* o imágenes propias. Estas imágenes, a través del montaje y la palabra, nos acercan a una “forma que piensa”, como expone Godard en el capítulo “3 A” de sus *Histoire(s) du cinema* (1988). Tanto la imagen como la *voz en off* se

⁷ Véase en Weicher, A. *La Forma que piensa, tentativas en torno al cine – ensayo*. En Navarra: Punto de vista. (2007).



encaminan hacia una construcción subjetiva, pero la misma parte de una consciencia, de una focalización interna dada por el documentalista, donde el objeto o texto se van formando, que a diferencia del documental ya tienen un tema del que parten para ser trabajados.

El ensayo utiliza la retórica documental, al implementar la narración en *off* o la banda sonora nos cambia la percepción de la imagen que nos lleve a pensar a *Sans Soliel* (1983) como un ensayo antes que un documental antropológico, puesto que la voz es más personal, cercana a la escritura ensayística. Algo que Chris Marker utiliza en la mayoría de sus filmes es una proyección de su personalidad que se camufla en varios “yo”. La voz del ensayista se fundiría en el discurso público y la experiencia privada, capaz de argumentar sin autoritarismo, pero sin reducirse al ámbito doméstico. Esta voz “íntima, pero clara” sería la propia del ensayista. Nos alejamos entonces de la *voice of God* para construir discursos reflexivos de identidad en primera persona.

La imagen, otro elemento discursivo, que nos lleva hacia la exposición de ideas, reflexiones y sensaciones, propio del ensayo es como se la maneja mediante el montaje, porque puede congelarla, variar su duración (cámara lenta o rápida) o sobreponerla. Estas imágenes híbridas se desprenden más allá de su modelo de representación “de la realidad”, las que con el uso del montaje horizontal que denomina Weinrichter rompen con las convecciones narrativas de la ficción. Jean-Luc Godard trascendió todos los límites de los géneros, así como las posibilidades del sonido y las imágenes en movimiento, realiza digresiones narrativas, pues no se apega a que una imagen sea la consecuencia de otra (montaje tradicional/vertical). En *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967) la imagen da saltos de continuidad, en medio de la narración dramática inserta imágenes, rótulos literarios o primeros planos de publicidad u homenajes a la pintura. En *Histoire(s) du Cinéma* la fuerza del ensayo fílmico está en el montaje, en esa posibilidad de mezclar y crear un discurso complejo a partir de la unión de material heterogéneo.

De acuerdo con las representaciones formales de la realidad, en el diario como ensayo documental, el agente enunciator se muestra y utiliza diferentes aspectos estéticos narrativos para plasmar su presencia. Si en el primero se nos muestra como aquel que está fuera de cuadro, pero la cámara representa la extensión de su cuerpo, en el segundo, el discurso construido y expresado



a través de la voz o del montaje de la imagen (factual, archivo y ficción) nos muestran de manera inmaterial al enunciador. Sin embargo, en el autorretrato el sujeto se mueve, se muestra ante la cámara que actúa como espejo, volviéndose material y móvil. Su lógica narrativa, así como sus técnicas estéticas no se alejan de la tradición del cine experimental, pero la aportación de esta la vuelve más compleja y original, la discontinuidad y la fragmentación del espacio-tiempo seguirán la estructura narrativa, contraponiéndose a lo autobiográfico.

I.A.3: Autorretrato documental

La relación triádica que establece el estudio de Raquel Shefer acerca del autorretrato documental entre el sujeto-cuerpo, el aparato tecnológico-video y el material de archivo-imagen, propone una base fundamental para entender como convergen este tipo de relaciones en pro de una exposición desencarnada del sujeto, característica formal del autorretrato. Aunque la pintura, literatura y la fotografía representen las primeras escrituras del sujeto, el video lleva a materializar el cuerpo y sacarlo de su percepción como objeto o imagen. Por el contrario, no podemos pensar solo el cuerpo como “carne” dentro del cuadro sino también como sujeto enunciador:

las múltiples voces del sujeto de enunciación – y en este punto, es importante precisar que en el autorretrato se unifican las personas del autor, del narrador y del protagonista- y del sujeto en el tiempo se suman a un modelo de escritura intertextual y, algunas veces, intratextual (Schefer, 2008, pág. 25).

Aunque el cuerpo representado coincide con el cuerpo que filma solo a nivel físico, el “yo” que se enuncia es discursivamente un sujeto desdoblado como lo expone la autora. Entonces, estamos ante una polifonía de voces que se retratan a uno mismo como otro. Este género nos permite receptor al sujeto trascendentalmente, personalmente, pero de manera discontinua, dado por el registro y el uso tecnológico unificados en el video como mecanismo que ayuda a desencarnar lo interno del autor.



La manera en que el autor se inscribe en el autorretrato documental es a través de la masificación de la imagen, el video se constituye como el medio característico que posibilita su proyección y escritura. Para Raymond Bellour⁸, el video es el medio tecnológico por excelencia, que permite hacer eco a un “yo”, despliega y crea propuestas estéticas-narrativas. Puesto que la cámara como aparato tecnológico se adhiere al autor, los registros videográficos se multiplican a modo de diario personal rescatando la idea del diario documental. Gracias al registro sincrónico con la voz, producto de los avances tecnológicos, enuncian nuevas formas de la exposición de la subjetividad. Sin embargo, la relación triádica que propone Schefer, que reside en autores como Jean- Louis Comolli, se simplifica:

La tensión triádica entre el cuerpo filmante, el cuerpo filmado y la mediación ideológica del aparato tecnológico, (...) se transmuta en el autorretrato videográfico. (...) Las especificidades técnicas del video reducen la relación triádica propia de los medios analógicos a la tensión entre dos elementos: entre el cuerpo que filma y el aparato tecnológico (...), estas características del video, favorecen naturalmente, el refugio del sujeto en un espacio privado, experiencias creativas en la más absoluta intimidad. (...) La conciencia absoluta entre el cuerpo filmado y el cuerpo filmante informada por el funcionamiento protético de la *paluche* parece reducir la relación nominal, en el cuadro de la cual el cuerpo filmado, cuerpo filmante y aparato de registro se solidarizan e, *in extremis*, se unifica (2008, págs. 52 -53).

Desenmascarar al sujeto mediante el video permite otra lectura de la imagen (sujeto puesto en escena), favorece la exposición de la intimidad, fragilidad, inestable que corresponde un cuerpo fragmentado y metafórico relegando la figura banal que producía la televisión en instancias paralelas. En ese momento, la imagen desprende de su valor ontológico hacia lo ideológico, el espacio de identificación del espectador se ve obstaculizado por la presencia total del autor. Sin embargo, el uso material de archivo, su apropiación y resignificación mediante procesos de

⁸ Véase Bellour, R. *Entre – imágenes. Foto. Cinema. Video*, S. Paulo, Papirus Editora. (1997).



montaje horizontal (yuxtaposición, sobreimpresión, mezcla) alejan al autorretrato de una lectura cronológica-lineal de la vida. El documental contemporáneo, a partir de la primera persona, ha sido testigo de la aparición de numerosos focos de creación y promoción documentalista. Dicho resultado está vinculado a la búsqueda de nuevas estructuras formales, a través de diversas estrategias narrativas y estéticas, donde los procesos de enunciación han sido el lugar más explorado con resultados fructíferos:

Desde finales de los años noventa, el documental de todas las latitudes se ha plagado de diarios íntimos y personales, que registran las alegrías e incertidumbres de la vida y de la muerte, a caballo entre el autorretrato y el retazo autobiográfico, de otros diarios e itinerarios donde el yo se expone como índice de la experiencia y del pensamiento sobre el complejo mundo que lo rodea y de indagaciones sobre la historia, los secretos y las contradicciones familiares utilizando toda suerte de recursos y modulaciones de la subjetividad (Ortega, 2008, pág. 78).

Esta figura del “yo” en la imagen, dentro de la narración, como personaje, representa este cambio subjetivo del documental, pues se deja de mirar al autor únicamente como el agente catalizador de reacciones, y se pasa a un “yo” que es dominado por sus emociones, y es una voz enunciativa que siente, que recuerda, que construye. Entramos así a la zona de un “yo” que se inscribe, que se autorretrata en el seno de lo familiar y de lo comunitario. También se proyecta o se auto refleja, y muestra que es inestable, con lo que se llega a uno fuertemente construido, que cataliza a la vez lo íntimo y lo social, sumergiéndonos en lo más profundo de nuestros pensamientos y emociones, en tanto agente enunciativo y protagonista de la narración.

I.B: Hacia un documental autobiográfico

El campo de lo autobiográfico está presente en diferentes grados, desde el diario filme aquello inmediato y espontáneo representa la primera construcción de la identidad. En el autorretrato esta identidad se auto representara en el “yo” que es corporizado (gestos, movimientos) no solo materializado. Ya en el ensayo esta presencia se va actualizando en el texto, aunque es muy difícil



abordarlo desde el carácter formal, es el ejercicio de escribir del autor desde lo personal, su forma de pensar que lo lleva hacia lo autobiográfico. Sin embargo, dentro de esta formalidad la autobiografía se desarrolla como un género más del documental. Philippe Lejeune lo expone de manera clara y acertada como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994, pág. 50).

En la autobiografía la identidad de la que habla Lejeune se forma como unidad de estas tres figuras: el autor, el narrador y el personaje al igual que los demás géneros (diario, ensayo, autorretrato), pero la experiencia del propio cuerpo con lo que se relaciona es testigo de la afloración de una personalidad interna del sujeto, caso contrario de la biografía, que aunque construye la vida de otras persona lo hace solo desde lo que sabe por otros y no alcanza este grado de interioridad. Al unificarse las voces narrativas en la imagen como un solo cuerpo no resuelve el problema de la imagen-cuerpo como representación de la extensión de la realidad, sino que el vínculo que se genera entre el enunciador con lo representado expone a un sujeto trastocado como lo expone Comolli:

cuerpo-palabra-sujeto-experiencia-vida que garantice que la *experiencia* [cursiva puesta por el autor] de la filmación repercutirá en el cuerpo filmado. De esta manera, el cuerpo filmado del cineasta impone una prueba más de la esencia documental de la película capaz de producir un efecto de verdad indiscutible (2007, pág. 48).

El cuerpo dentro de la pantalla refirma el “pacto autobiográfico” que corresponde al documental donde no se podrá poner en duda la identidad desde la que se enuncia, así como aquella responsable del texto. Además, todos los textos referenciales conllevan también un “pacto referencial” donde la imagen se acerca a lo real y no a su apariencia, ya que es imposible llevar lo autobiográfico sin el pacto referencial. Sería como decir que separemos el enunciador y lo enunciado como contrarios, es lo que manifiesta Lejeune, puesto que estamos ante la unificación de ambos como sello del pacto. A partir de las experiencias personales que han tenido varios documentalistas, como



McElwee, Berliner, Agüero, Andrés Di Tella, al momento de grabar su documental *Fotografías*, película que se encuentra en capítulo de análisis, reflexiona sobre un elemento de ficción que se crea al momento que uno se cuenta así mismo:

Lo interesante del mecanismo autobiográfico es que, justamente, permite verse a uno mismo como otro: el que escribe narra la vida del que la vivió. Y en la autobiografía contemporánea, la identidad del autor ya no es un punto de partida, sino que en todo caso la autobiografía se convierte en una experiencia que permite dibujar una identidad, uniendo los puntos. La identidad como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades. La identidad como algo que solo se puede contar de forma fragmentada (2008, pág. 3).

No se pretende entrar en cuestiones de la ficción contra el documental, en todo caso aclarar porque se concibe al “yo” como otro. Esta narración homo-diegética y auto-diegética da paso a un narrador que es narrado, pero en el mismo momento que es escrito o inscrito en la pantalla, se pone en escena y performa ante la cámara se convierte en “otro” que representa una construcción de sí mismo. Este ejercicio de contarse de manera fragmentaria no se limita solo a nuestro conocimiento puesto se recurre también a los otros que complementan aquello que nos falta:

Pero no es una construcción ficticia cualquiera. Es una construcción que revela una verdad. No podés hacer cualquier construcción autobiográfica, simplemente no podés. Vas hacer un tipo de construcción que va hablar de quién sos, diga lo que digas vas a terminar confesando quien sos. (...), cualquier cosa que fabriques y construyas y fabules siempre va a revelar quien sos. Cuando hablas de vos mismo, no hay donde esconderse (Di Tella, 2008, pág. 4).

Lo “otro” resulta ser una extensión de nosotros mismos. La subjetividad que forma parte de lo autobiográfico extiende el poder de expresar y manifestar sentimientos por medio de la palabra y la imagen que no están sujetas en su totalidad a una objetividad, pero que tampoco cae en



representaciones oníricas. Estas ayudan a la construcción de la personalidad del autor y cuando esta es percibida por el espectador, quien está participando activamente en el documental, ya no busca el parecido del personaje con el autor, sino que, al confirmarse su unidad, intenta encontrar sus diferencias, tratando de juzgar su comportamiento.

En tanto que el documental autobiográfico se ha venido creando a partir de las formas diaristas, ensayísticas y del autorretrato, ha sido su forma de asociar y exponer la personalidad e identidad aquello totalmente nuevo. A pesar de que lo subjetivo y las emociones afloran en esta construcción, los mismos no pretenden romantizar el discurso. La narrativa se mueve por la continuidad de parámetros cronológicos que informan la exposición del yo, desde una realidad preexistente y exterior al texto basados en un tiempo (infancia-juventud), un espacio y una voz creado bajo las vivencias de la propia vida. Al no poder traer de vuelta lo ya sucedido, el documental y estrechamente el cine tienen la posibilidad de evocarlo.

Diferentes puntos y motivaciones acerca del por qué la mirada dentro del documental cambia y se vuelve autobiográfica los desarrolla Alain Bergala, quien expone que “La mayoría de los cineastas que emprenden una obra autobiográfica encuentran en uno u otro momento, en su camino auto-analítico, la necesidad de situarse (de nuevo) en una filiación vacilante que les hace falta reconstruir o consolidar” (2008, pág. 29). La usencia, lo lejano, lo que se es, de donde se viene, son el motor de iniciar en una búsqueda familiar y social para encontrar respuestas de aquello que somos y que nos falta.

Philippe Lejeune⁹ lo denomina como una “función reparadora”, responde a una búsqueda de respuestas de identidad, origen, de dudas, problemas, generando un diálogo con lo que ya no está y que solo mediante la memoria, ese viaje hacia las huellas del pasado, de lo íntimo, nos responderemos. Además, aunque no todas las cuestiones queden resueltas, el documental en

⁹ Véase en: Lejeune, P. *Cine y Autobiografía, problemas de vocabulario*. En: *Cineastas frente al espejo*. Martín Gutiérrez, G. Madrid: T&B Ediciones. (2008).



primera persona representa una vía para volverse a mirar, donde el *Pequeño Cuartel* responde a la necesidad de encontrar el origen de los detalles de la casa, en paralelo con los orígenes de la vida de la autora, retomando su infancia como el punto de partido, apelando a la memoria, el material de archivo y a los “otros” como instrumento para la construcción del discurso.

I.C: Elementos estéticos narrativos

I.C.1: La Polifonía y la otredad.

Las definiciones que se le ha atribuido a la polifonía varían mucho, dependiendo del ámbito donde se las concibe. El diccionario de la Real academia de la lengua española (RAE) lo define como el “conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico” (2014). Dentro de lo musical, hace referencia a los cantos gregorianos propios de la liturgia de la iglesia católica, con un coro a capela de monjes se alza como una sola voz. En la literatura, la cuestión polifónica, término acuñado por Mijail Bajtin, empieza a desarrollarse desde que el autor, crítico y filósofo ruso empieza a analizar las novelas de Dostoievski en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1988), advirtiendo como las voces de los personajes tienen vida propia, un punto de vista y ofrecen visiones del mundo, donde la voz del narrador se aleja, deja de ser esa instancia suprema.

Asimismo, abordándolo desde el cine y en especial desde el documental, el sujeto deja de estar bajo el dominio de la *voice of God* y se presenta como sujeto, como sí mismo. Esto permite conocer a ese otro. Además, esta identidad, que se le da al documentalista cuando cruza la línea del papel de entrevistador y lo documentado, es quien unifica o reagrupa estas voces para enunciarlas o redireccionarlas a su discurso. Aún más y dentro de lo autobiográfico recurre a estas voces para contarse a sí mismo. Sin caer en temas de la imposibilidad de representación de alteridad, una cuestión problemática que se ha dado a lo largo del cine, el documental se ha desarrollado con la idea del otro desde sus inicios. Sin embargo, “el mismo no nació para hablar por el poder, sino muy al contrario, para desafiar su discurso hegemónico; para explorar los márgenes y la periferia, para acercarse al otro” (Weinrichter, 2015, pág. 24).



Cuando el sonido llega al cine en 1930 entra de la mano de la *voice over* cambiando los intertítulos por comentarios verbalizados. La gran y temida *Voice of God* comienza a hablar por los otros, cuenta la historia de los personajes, pero sin el mínimo gesto de ceder la palabra, algunos incluso cambiaban o acomodaban al otro sacándolos de su propia representación. Esa voz se escondía en un “nosotros” que nos incluía sin autorización. No obstante, la idea de narrar a través de la mediación de la empresa del gran narrador se abandona cuando Pennebaker, Drew y Maysles reemplazan el énfasis de la narración por una condición descriptiva de la mostración, “la mosca en la pared”. Sin embargo, el sujeto no deja de ser percibido solo como un emblema:

No era un “símbolo”, pero tampoco llegaba a ser un verdadero personaje; por eso utilizaremos el término de emblema. Esa condición no desaparece con el sonido directo; se siguen haciendo películas que utilizan un actor social de un modo emblemático, pero ahora alcanza ese valor de emblema a partir de su personal e intransferible peculiaridad individual (Weinrichter, 2015, pág. 29).

Aquellos rasgos del cine directo terminaron también por reciclarse en el documental observacional, pero es en *Chronique d'un été* (1961) donde Jean Rouch, sincronizando el sonido con la cámara, da la palabra a los personajes y los convierte en sujetos del documental, hablan y se muestran ante ella. Rápidamente se produciría una explosión de cine identitario, Chris Marker con la *voz en off* de la primera persona irrumpe con un “yo” que construye y no se derrama bajo la subjetividad. Ya no se contaría desde los otros sino desde uno mismo con voz propia desde un mundo más complejo, estableciendo la alteridad como un valor esencial del documental.

Lo que implica la polifonía dentro de la construcción de la primera persona en el documental es que permite al enunciador estructurar los textos que dan cuenta de una multiplicidad de subjetividades de los otros para contarse a sí mismo. Así tenemos a Albertina Carrie en *Los Rubios* (2013) mediante la visita y las entrevistas que realiza a personas en su antiguo hogar, tratando de recuperar el recuerdo de sus padres. al igual que Ross McElwee en *Photographic Memory* (2011) que emprende un viaje a lo que fue su juventud para obtener perspectivas sobre como era su vida cuando tenía la edad de su hijo. O a Agnès Varda en *Varda por Agnès* (2019) que hace un recorrido



de sus 65 años como cineasta recuperando voces de los personajes de sus filmes y su propia voz (niña, adolescente, joven, amiga, madre, esposa).

La primera persona construye a otros y sí mismo desde su voz y desde varias voces que se pliegan a la instancia enunciativa, quien las une en una sola voz. Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1978) profundiza los conceptos de dialogismo y lingüismo expresa que en el lenguaje toda palabra es polifónica porque entabla un diálogo con el otro, pero que estas palabras no son completamente nuestras, sino que siempre hay rastros de los otros. Raquel Schefer abarcara de otra manera la polifonía “del material de archivo, respecto a los sujetos de enunciación – del material original, del material apropiado; de los sujetos de enunciación en el tiempo (...); de los sujetos desdoblados del autorretrato-, pero también la polifonía de las maquinas” (2008, pág. 122). Bajtín sentó las bases de una nueva forma de interpretar el discurso, desde diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, donde los dispositivos, (fotografías o video) son proporcionados por varios sujetos o varias voces que se unifican en el rodaje y montaje de acuerdo con el discurso que construye la voz de la primera persona, del sujeto enunciativo.

I.C.2: La apropiación del material de archivo y construcción de la memoria

La primera idea que remitimos cuando hablamos de archivo son las fotografías y los videos, objetos materiales que se muestran como baúl donde guardamos recuerdos, anécdotas, momentos históricos, familiares o personales que trascurrieron dentro de un tiempo. Sin embargo, existen documentales que no trabajan directamente con este recurso, es ahí donde “archivo” nos lleva a pensar siempre en pasado, acercándolo más a una acción que solo como un documento material. En *Mourir à Madrid* (1863), documental acerca de la guerra civil española, se utiliza el archivo para representar la historia. La lectura de las imágenes se desprende del valor subjetivo de los sujetos de enunciación, acompañan a la voz *en off*, a veces tienden a rellenar fisuras en la narración. Dentro de la práctica de apropiación de archivo *found footage*, la imagen va adquiriendo un tono más reflexivo que afirmativo, empezando a llevarnos por otra forma de relación con las imágenes, las nuevas formas de documental donde interviene la primera persona cambiando la manera en la que el archivo interviene ya que:



(...) se opone a la generalización del espectáculo y al funcionamiento anónimo de los medios de comunicación. La primera persona afirma la prominencia creativa del sujeto frente a la masa y al automatismo de los aparatos, y al mismo tiempo constituye una forma de resistencia a la despersonalización que es central en el documental expositivo (Schefer, 2008, pág. 120).

Al momento en que el sujeto se apropia de la imagen, mediante los procesos de resemantización, resignificación y manipulación, la desprende de su plana representación ontológica para convertirla en una totalidad en la obra. La imagen ya no sirve solo para tapar aquello que falta, sino que también es un complemento, evoca, hay una personalización del archivo, una extensión visual que acompaña al texto. El diario filme propuso ese primer camino para acercarnos a un profundo “yo”, su forma inmediata respondería al impulso del documentalista a mirar con la cámara y poder capturar aquello que ha causado o ha despertado un sentimiento personal.

Recurrir a la intervención del archivo y en especial dentro de una forma autobiográfica representa una estrategia que acoge el documental en primera persona. El archivo pensado más que materialidad, como una noción donde las imágenes o filmes rescaten la memoria, el recordar desde un “yo” implica cavar profundo sin quedarnos en la superficie de lo representado. El ejercicio de escarbar dentro del documental en primera persona permite conocer intrínsecamente a las personas, situaciones, conflictos, cambios sociales, y detectar aquello que se esconde pero que siempre lleva un pasado, un tiempo:

Por razones siempre distintas, algunas de estas piezas resultan irresistibles. Una a una, van siendo recolectadas como flores para un futuro jardín, elegidas por su valor intrínseco: la belleza de una frase o de una voz, el gesto que captura algo esencial, la síntesis afortunada. Esa seducción se relaciona, casi siempre, con el ejercicio de ventrílocua que espera tras la recolección. Porque quien investiga sabe que son las voces del archivo (no la suya, o no *evidentemente* la suya) las que tienen que hablar en un argumento que si es el suyo (Caimari, 2017, pág. 10).



El archivo desde cualquier extensión (fotografía, video, objetos) en su materialidad, como propone Caimari, resulta ser una síntesis de aquello experimentado –poder atrapar una parte del tiempo que evoca sensaciones resulta irreal–, pero este material tiene su propia voz que refuerza el discurso que construye la instancia enunciativa, no se acomoda. Mediante el montaje, el archivo obedece a una lógica cronológica en cuento narración por contar desde un pasado hacia un presente, pero no precisamente estructural. Tanto el cine como el documental parte del presente, pero toman al pasado como aquello que ha alumbrado el camino para llegar a este presente desde donde uno se cuestiona, se pregunta o inicia el recorrido.

La primera persona en el ejercicio de la apropiación dota de un sentido al archivo que habla en el documental mediante el montaje, como en *La crisis que causo dos nuevas muertes* de Patricio Escobar (2009), y en *Con mi corazón en Yambo* de María Fernanda Restrepo (2011), que contienen la imagen y el documento contruidos como denuncia. En el primero, de la manipulación de la información de los medios de comunicación ante la muerte de dos piqueteros y en el segundo, del crimen de estado tras la desaparición de Santiago y Andrés Restrepo, hermanos de la directora. Como dispositivo de narración *Fotografías* de Andrés Di Tella, como fracaso en el caso de *Santiago* (2007), donde el director retoma material de un documental inconcluso sobre su mayordomo, que nunca dejó de ser personaje, y el archivo como evocador del pasado desde el círculo familiar donde “la interrogación que se hace de las imágenes apropiadas es menos política que poética” (Weinrichter, 2004, pág. 82). El archivo comienza a narrar y recordar acontecimientos que viajan a través de la nostalgia, es decir, del tiempo.

El inscribir al archivo desde lo autobiográfico llevaría a pensar la incidencia de la subjetividad en la construcción de la memoria social, que es bastante compleja porque:

El pasado ya no es un horizonte transparente y compartido por la obra y el espectador, sino el sitio en el que opera un complejo de memorias que será necesario activar, procesando e interrogando los recuerdos personales de los testimoniantes,



los archivos fotográficos sonoros y audiovisuales, y las huellas de lo pretérito en el tejido social contemporáneo (Piedras, 2014, pág. 183).

En esta media, los documentales autorreferenciales constituyen un dispositivo de memoria donde se va a tropezar siempre el pasado en el presente. La voz y la imagen como materias de expresión se convierten en dispositivos intersecados entre la historia pública y privada que afloran también una memoria personal y colectiva donde la instancia enunciativa las une en un todo, texto y discurso, imagen y sonido, narrador y sujeto narrado, un “yo” totalmente expuesto, con identidad.

Cerramos este capítulo con las ideas centrales que nos van a servir para el análisis de los siguientes documentales en primera persona. La nueva forma documental contemporánea ha permitido ser el lugar de exploración para enunciar desde la imagen o el cuerpo; lo que somos, lo que comprendemos, acercándonos hacia una identidad construida a través de la expresividad, lo experimental, la sensibilidad, las emociones que, aunque alejados de una pretendida objetividad inalcanzable se sujetan a lo real que sus representaciones parecen brindarnos. La primera persona para María Luisa Ortega, Alain Bergala, Efrén Álvarez han desarrollado la idea del poder contar desde un “yo”. La instancia enunciativa se compone en principio desde un construir cotidiano en los diarios filmes; a través de las imágenes y de la voz esta forma de enunciación escalarían hacia la forma en la que piensa el sujeto, el ensayo, pero también a mostrarse como cuerpo hablante materializado delante la cámara, moldeándose como unidad entre autor, narrador y personaje en el autorretrato, pero es estar “frente al espejo” donde la experiencia y la identidad propia del autor nos lleva a desarrollar un “yo” desplazado, que permita mostrarse a sí mismo.

La primera persona desde sus formas de enunciación permite, mediante su mirada, poder pasar de la mostración de la historia hacia una enunciación. Esta enunciación parte de la conciencia activa, intrínseca, y nos posibilita conectar con un espacio, un contexto y una parte de la vida que solo el documental autobiográfico nos muestra, pues la base de nuestro ser y estar es desde la familia. A esto, Lejeune denomina “los otros” en tanto voces y cuerpos, donde el pasado entretendrá su andar con la memoria, la única fuente de información que nos queda para ser lo más fiel a nuestra creación de verdad.



Capítulo Segundo: Análisis de casos: La enunciación de la primera persona en el documental

Habiendo realizado el rastreo bibliográfico sobre las formas de enunciación de la primera persona dentro del documental autobiográfico, aplicaremos como segundo punto una metodología cualitativa cuyos resultados servirán para ser llevados a cabo a la práctica del guion. En los siguientes documentales se destacan los elementos propiamente autobiográficos, donde los recursos estéticos, como la voz, se manifiestan mediante un texto desarrollado desde lo íntimo, privado, personal, familiar y social, así como una imagen que se muestra desde un presente donde inicia la narración y desde el pasado mediante el archivo. La imagen resignificada que caracteriza un tipo de discurso construido desde la primera persona, el sujeto enunciator. Para el análisis de las películas nos apoyaremos en el modelo de las estrategias de enunciación narrativa en el documental que propone Aida Vallejo en su tesis *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación* (2012).

De esta forma, nos alejaremos del modelo tradicional de los tres actos y nos acercaremos hacia las fronteras borrosas entre la mostración y enunciación que hacen presente la mirada del autor y los recursos estéticos que se utilizan dentro del nuevo cine contemporáneo. De la misma manera, en *El Relato cinematográfico: Cine y narratología* (2001) André Gaudreault y Francois Jost proponen, desde lo teórico, un análisis de las bases de la narración concebidas actualmente. Así, plantean una nueva concepción del relato en el cine, exponiendo la relación entre la enunciación y la narración, el papel de la imagen y la palabra en el acto narrativo y las categorías de espacio, tiempo y punto de vista. Esto nos servirá para distinguir las formas en las que la subjetividad del autor toma diferentes caminos para enunciarse, Piedras diferencia tres tipos de modulación: “un sujeto que habla sobre sí mismo, un sujeto que habla con el otro y un sujeto que habla sobre el otro” (2009, pág. 5).



II.A: *Les Plages d'Agnès* de Agnès Varda (2008).

La familia es un concepto un poco compacto. La reagrupamos
mentalmente y la imaginamos como una historia de paz.

¿Qué es el cine?

La luz que llega y captura las imágenes en blanco y negro o en color.

Aquí siento que vivo en el cine, que el cine es mi casa.

Creo que siempre he vivido en él.

AGNÈS VARDA



Fotograma 1: Agnès Varda y su retrato a través del espejo y cámara. 01':18".

Imagen tomada de Las playas de Agnès, de Agnès Varda (2008),

II.A.1: Sinopsis

Agnès Varda nos lleva a sumergirnos con ella en las olas que contienen y cuentan parte de su vida, lo que dota a la playa con un gran sentido afectivo para la directora. Dentro de esta línea narrativa, que es su autobiografía, dialoga con el pasado de su niñez y juventud, que vivió fuera de Bruselas, ciudad natal que abandonó tras los inicios de los conflictos armados y de la que solo quedan fotografías, una casa totalmente transformada y habitada por otros, y la memoria como



testigo de lo vivido. Este viaje hacia el pasado significa un motivo para hablar con aquello que fue y por lo que ahora es.

Sin embargo, no solo nos acercamos hacia aquella ancianita, gorda y graciosa (como ella se describe en sus primeros momentos frente a la pantalla), sino que el mirarla por medio de las playas, su familia, amigos, los espacios y sus hijos provoca que también se revele su faceta como cineasta, al traer a escena parte de aquello que quiere volver a mirar. Lo que demuestra la versatilidad y el dominio con que maneja su voz al momento de evocar de manera poética parte de su discurso, de mostrar a través de la imagen y la recreación de fotografías, sueños y a veces pensamientos que han sido parte a lo largo de toda su vida. Nos demuestra como el cine está en ella y que forma en todo momento parte de su ser.

II.A.2: Modulación del “yo”

La directora realiza una construcción totalmente autobiográfica. Ella habla desde sí misma, es decir, su enunciación es totalmente directa hacia el espectador, quien rápidamente la reconoce como entidad propia de la realización. Ella se muestra frente a la cámara, cabe aclarar que, a diferencia de otros documentales, donde la voz del gran narrador toma de igual manera total posición sobre los demás actores sociales, se convierte en una voz omnisciente. No obstante, Varda no es ajena al mundo que se está narrando, su relación con los demás llega a un grado de total cercanía donde ella puede caminar libremente con la cámara, preguntar abiertamente, hasta incluso pedir a sus actores sociales que recreen alguna situación en pro de la construcción de su relato. Esto último, sin embargo, no desestima el grado de “verdad” del documental, más bien representa lo que cine puede generar y mostrar, en este caso ayuda a hacer visible los pensamientos, sentimientos y emociones de la directora.

La acción de caminar hacia atrás de la directora en algunos momentos de su filme nos sugiere llevar nuestra mirada hacia el pasado en diferentes puntos, desde la nostalgia, lo perdido, la búsqueda de respuestas, de lugares. Sin embargo, este tipo de incertidumbres parten desde un presente, entonces desde ahí ya se nos sugiere una narración que ocurre sobre líneas de doble temporalidad. Si nos acercamos desde la enunciación de la imagen, esta parte en primera instancia



desde el presente: las playas que Agnés ha tomado como lugar para recordar y para recrear aquello que desea o que piensa; las dos niñas con trajes de baños peculiares en la playa traen hacia ella los pocos recuerdos agradables de su infancia. Este tipo de efecto y corpus de sensaciones inexplicables que solo el cine permite tener y generar tanto para la directora como para el espectador de alguna manera se materializa, las recreaciones que se realizan alrededor de la obra y al momento en que la directora pasa al frente de la cámara asientan esa sensación de presente.

Las fotografías y los videos caseros nos remiten al pasado, pero la palabra y el texto que acompaña acentúa y evidencia aún más cuando el relato se dirige hacia atrás. Este pasado combina lo anecdótico de lo familiar y personal de la autora con la ayuda en el develar de una personalidad íntima. Ese espacio casi imposible de visualizar, pero que este documental encuentra la manera de hacerlo, mediante las puestas en escena o la recopilación del material de archivo, nos permite enterarnos de cuál es su concepción acerca de los hombres, la virginidad, su primer acto de libertad al escapar de casa, y demás. Es ahí donde la voz enunciativa construye un relato que mezcla sentimientos y vivencias, llevándonos a lo que Gaudreault & Jost definirán como “Relato doble” (2001), donde la imagen y la palabra soportan dos relatos que se conjugan cuantiosamente. Agnès se involucra de varias formas, con su cuerpo, con su voz, con sus puestas en escena, con las fotografías, mediante los otros y los objetos, llevándonos hacia la manera en cómo ella recuerda su vida, revelándonos la otra mitad que la compone, que es el cine.

La narración de la primera persona, que desata el personaje de Agnés, es que ella unifica al personaje, narrador y autor en una sola “instancia enunciativa”. Si bien se presenta dentro y fuera de la pantalla como alguien que filma, como un personaje propio de la diégesis desde donde parte la narración hasta de manera indirecta en las extradiégesis donde Agnès se proyecta en otros (las actrices) que recrean momentos de su vida, como la pescadora arreglando una red o la chica universitaria sentada bajo la copa del árbol, aun así, nunca deja de ser la voz y la propia cineasta quien enuncia. Esto hace que todo lo anterior tome una sola identidad, en este caso, se designa a Agnés Varda como la instancia enunciativa, quien, en pequeños gestos frente a los espejos de la playa, reflejada en la ventana de su casa, hablando para la cámara, ya impone marcas subjetivas que la identifican.



II.A.3: Forma de enunciación: elementos estéticos narrativos

El material de archivo (fotografías, videos, películas) y las puestas en escena de este, son los dispositivos que usa Varda como el camino para adentrarnos a su historia. El papel de traer lo pasado y representarlo en el presente, donde la misma Agnès a veces es participe, crean un dinamismo entre lo contado para con sus espectadores, causando un nivel de cercanía en el sentido de poder mirar ahora una parte de lo que fue un recuerdo que es evocado y mostrado. Entonces diríamos que el archivo es utilizado como fuente de creación para la directora. No solo se queda en objetos que guardan un pasado, sino que se vale del mismo como inspiración para reflejar y jugar a materializarlo nuevamente dentro del arte cinematográfico. Este espacio que ha formado siempre parte dentro de la vida de Agnès y que ella lo constituye como su hogar dentro del que siempre ha vivido.

El archivo nos acerca a la imagen de su esposo, hijos, amigos, familiares, desde diferentes etapas de su vida, pero también estas nos evocan esa sensación de nostalgia. Las fotografías o recreaciones no le son suficiente, así que Varda pone en uso el viajar a los lugares que guardan sus memorias para poder volver a recordar, sentir, emocionarse, actividad que se pone en práctica cuando hablamos en primera persona desde lo autobiográfico. Recorrer por los espacios de la casa de su infancia, los ríos y calles de su barrio, caminar en retroceso por las playas, constituyen una metáfora de volver hacia atrás como tratando de descubrir de que hablan esos lugares de una persona, que pueden guardar más allá de solo polvo y oscuridad.

Varda pone su experiencia en el núcleo de la narración y mediante el montaje, extensión de una mirada propia, utiliza las sobreimpresiones, juega con la forma de la imagen que evoca un “yo” que no es estático, que se ha transformado y que mediante este caminar hacia atrás se llega a encontrar sin poder escapar de lo que ahora es. Además, encuentra los momentos adecuados donde ella puede develar aquello íntimo muy personal, como la muerte de su esposo Jacques Demy, con una cámara que filma cada detalle, su cabello, sus arrugas, sus ojos. El gesto de construir un prototipo de ballena y entrar en ella, de elaborar la imagen de un gato enorme que representa a un



Chris Marker, construir una carretilla como proyector de filmes, de desplazar a un grupo de malabaristas y su propio equipo de trabajo hacia la playa, refleja que su forma de hacer cine es capaz de acercarnos a ella y lo que siente. Varda no solo crea y cuenta, sino que enuncia y trastoca.

Aunque sea la voz de la narradora la que guie en su totalidad, no podemos negar que las demás voces, ya sea desde el archivo o desde las preguntas que realiza a sus otros personajes, también nos hablan o develan algo de ella. No se trata específicamente de datos biográficos, sino que nos acercan a una Varda desde su personalidad, su forma de pensamiento, sus gustos y más. Un fragmento de *Uncle Yanco* (1967), mediante la voz de su tío, nos cuenta sobre la descendencia griega a modo de árbol genealógico de la que ella es parte. La voz y presencia de las hermanas Schlegel develan quizá sus primeros acercamientos hacia las artes, como la música y la poesía que compartía Agnés desde niña con ellas, sus vecinas y más que eso amigas hasta la actualidad del filme. Los testimonios de Rosalie y Mathieu Varda nos acercan hacia la identidad de una madre y sus influencias del cine que heredo a sus hijos. Nos acerca a una historia de amor desde Patricia Knop y Zalman King, que causan en ella una punzadita de celos, como afirma en el documental.

Las playas de Agnés representa un viaje de memorias entre la niñez, la juventud y el ahora de la cineasta. Es un relato que tiene un inicio y un final predeterminado, con una secuencia doblemente temporal construida a través de un conjunto de acontecimientos. La autora ha dado un largo recorrido entre sus 80 años, seleccionando momentos de su vida, pues es así cómo funciona la memoria, de manera fragmentada, aunque a veces se tenga la idea de que algunos documentales no cierran sus historias. Si se responde a su pregunta inicial, Varda va por la búsqueda de un pasado que ya no está, pero que se reconoce a través del encuentro con amigos, con fotografías, con personas que actuaron en sus filmes, con lugares, con objetos y también se encuentra con aquello que ya no está y que no puede recuperar.



II.B: *Fotografías de Andrés Di Tella (2007)*

Siempre me fascinaron las familias, aunque no hay nada más difícil de contar que una familia. Hay como una verdad en la familia que no hay en ningún otro lugar. Se puede inventar y se puede fabular, pero es que cuando hablas de tu familia igual no hay por donde esconderse.

ANDRÉS DI TELLA



Fotograma 2: Gautam regala a Andrés un shahtoosh, el cual va a ser heredado a Rocco, su hijo. 60':18".

Imagen tomada de Fotografías, de Andrés Di Tella (2007).

II.B.1: Sinopsis

El relato narra la experiencia y el viaje personal del autor a través de la construcción de su identidad materna. Después de que su padre le da una caja con fotografías de su madre y al intentar compartir con su hijo Rocco algo de lo que era su abuela, el autor se cuestiona lo poco sabe de la cultura hindú, a la que su madre perteneció. Entonces, emprende el camino autobiográfico por acercarse a lo que son sus tradiciones, la familia y las concepciones de la cultura india, de la que su madre nunca le habló o trató de inculcarle ni a él ni a su hermano. Al sentir un cierto desprendimiento y una ignorancia acerca de lo que esa otredad cultural representa dentro de su construcción de identidad propia, Andrés se apoya en personas que construyen un retrato de su madre, como Marta Minujin, su tío Gautham y su padre Torcuato.



De esta manera, guía el proceso de búsqueda a cuestiones que hablan también sobre el mestizaje entre lo hindú y argentino. Se acerca al origen de esta mezcla que sucedió en una época controversial y recurre al único personaje heredero de aquella historia Ramachandra Gowda, el hijo adoptivo de Ricardo Güiraldes el primer hindú en la argentina. Su única finalidad es acercarse a un retrato más formado de su madre para completar el suyo.

II.B.2: Modulación del “yo”

A diferencia de Agnès Varda, la primera persona dentro de *Fotografías* recurre a otros para construir parte de su identidad, que le hace falta y que ya no puede obtener, pues su madre murió hace varios años. Los otros le ayudan en este proceso de construir una mirada de su madre, que forma parte de una identidad faltante en el director, para luego él responderse cuestiones personales que desde su niñez le inquietan. Desde el momento en que unos extranjeros lo insultan llamándolo *fucking wog* termina por darse cuenta de que su propia fisionomía lo llevaba a mirarse como una persona mestiza, pero hasta ese entonces no se daba cuenta o lo evadía. En ese momento, el relato habla desde los otros y también desde él y su propia identidad, mientras su madre representa ese pasado incierto y en algún momento evadido por ambos. Rocco, su hijo, es quien lo hace cuestionarse sobre su identidad, que de alguna manera también le pertenece a él, esto queda representado al momento en que Gautam regala una reliquia familiar a Andrés, quien en la misma escena se la pasa a su hijo. (Fotograma 2).

Mientras avanza el documental podemos notar que la enunciación se da en su mayoría por medio de la palabra y la imagen. Los deícticos, estas marcas que remiten a un enunciador, los encontramos en parte del discurso del documentalista cuando nos habla: en “mí” novela familiar, y eso “yo” lo podía entender como nadie, que de alguna manera, como lo explican Jost y Gaudreault, nos permiten “identificar al que relata con un nombre o una descripción, el lugar en el que se encuentra y el momento en que toma la palabra” (2001, pág. 50). Desde el principio la voz de Andrés ya le da una identidad al documental, sabemos que estamos dentro de un sueño del autor y la secuencia siguiente nos especifica desde donde partimos, contando el documental.



La imagen y la voz no son los únicos elementos que nos remiten a la presencia de una instancia narradora, puesto que la enunciación cinematográfica puede adquirir varias formas en su presentación en el relato. El diálogo con los otros es el camino principal que toma *Fotografías* para contarnos sobre la falta de identidad que sentía Kamala. Este ejercicio de la otra mirada que se presenta como forma indirecta de enunciación nos permite acercarnos hacia lo que fue su esencia, sus miedos, tristezas y alegrías, reflejo de lo que está pasando Andrés Di Tella y que le lleva a viajar a la India para responderse acerca de esa segunda identidad que de alguna manera le hace falta. Sin embargo, el diálogo que se forma ya no está mediado pues “se reconoce la presencia de la cámara en el propio diálogo” (2013, pág. 18), lo que genera un reconocimiento o asociación de la instancia detrás de ella. Andrés lo forma durante toda la mitad de la película antes de su viaje a la India, sin embargo, todavía se hace evidente su mirada mediante el archivo que parte de grabaciones realizadas por él, es decir, su punto de vista no se pierde en toda la película.

II.B.3: Forma de enunciación: elementos estéticos narrativos

La polifonía de voces, propias del documental autobiográfico, van articulando y construyendo el relato de Kamala. Sin embargo, algo que resaltar al momento de hablar sobre estas voces es que estas intervenciones no responden solo a un construir biográfico de otra persona, sino que tratan de responder para el responsable de esta voz enunciativa partes faltantes de su identidad, como si este recorrido nos hablase de otra cosa más allá de lo evidente. Lo que propone esta primera persona es que lo que está tratando de buscar es responderse acerca de su identidad hindú, una cultura tan diversa y profunda que desconoce por completo o que pretende saber algo, y se da cuenta de eso al no poder responder a su hijo y a sí mismo sobre esta situación.

Dentro del documental, este desconocimiento se hace evidente al momento de ayudar a limpiar un estudio junto a su padre, mientras se da la conversación Andrés confunde a una figura de elefante con el dios Ganesh, o cuando está en la India y es el único que está vestido con lo “típico” de la cultura. Esto reafirma su necesidad por saber y adentrarse a lo que de alguna u otra manera le hacen falta en su contarse, quizá toma como partida saber más sobre su madre, camino que le guiará por un conocerse y entenderse aún más.



Estas voces que participan dentro de la diégesis del relato no opacan ni desplazan a la voz del autor, a diferencia (y por poner un ejemplo literario) de lo que sucede dentro de uno de los cuentos de *Las Mil y una noche*. Scherazade, se encuentra en el presente del relato, pero desplaza totalmente la voz del narrador, que en este caso es el Rey. A medida que avanza la narración nos centramos cada vez más en los cuentos que ella realiza como medio para evitar su muerte. En el documental en primera persona (dentro de estas fronteras difusas entre la enunciación y mostración que propone Vallejo en su estudio) la voz de los actores sociales, que también son portadores del relato mediante el diálogo que se genera entre ambas instancias, nos refiere a que hay alguien (fuera o dentro) responsable de lo que se dice, es decir, devela a la gran instancia narrativa o mega narrador.

La narración del documental la lleva Andrés al reconocerlo como el gran narrador, pues su voz nos guía y lleva por lo que será su identidad. Es lo que esconde detrás del “pretexto” de conocer lo que acontecido y ha sido de su madre. Además, actúa como ese accionar identitario de la misma manera, pues como nos plantea el director, el documental no habla de lo que se está hablando sino de lo otro. Es ahí donde estas voces de Torcuato, Gaudam, Ramachandra y Marta Mujin ayudan a aclarar o cuestionar más al director sobre su madre y a la vez sobre sus raíces. Sin embargo, y bajo esta línea, estas voces narrativas actúan como “narradores delegados, segundos narradores” (Gaudreault & Jost, 2001, pág. 57).

El material de archivo dentro de *Fotografías* actúa como evidencia de la presencia de una persona y parte de un pasado. Este es un elemento importante y de accionar para contarnos esta historia, una caja llena de fotografías es el principio de muchas preguntas para el autor. La voz y la imagen archivo nos llevan por su niñez, juventud y su presente, mientras su voz nos cuenta la fotografía reafirma sobre lo enunciado. También, detrás de ellas y en ellas el retrato de su madre está presente, las fotografías están como un objeto que narra. Miramos detrás de varios videos archivo la manera y los motivos por los que su madre grababa, que le llamaba la atención para el accionar de la cámara o que le evocaba sugerir un punto de vista. Asimismo, miramos a un Andrés detrás de la cámara (graba a su hijo) o delante de ella.



El documental es una búsqueda de memoria, de voces, de lugares que, aunque no actúan como mimesis de fotografías como en otros filmes, son el espacio correcto para buscar. El viaje a la India y las casas de las diferentes personas en las que busca Andrés, como su prima Vidia, Gautman o la casa de Adelina que paso durante 10 años, son espacios que guardan de alguna manera objetos que hablan de su madre y de su cultura. Un elemento más a destacar es la música de Jorge de la Vega, “El gusanito”, que nos remite a pensar sobre las huellas que dejamos como identidad en la vida, marcas que guardan nuestra esencia y que de alguna manera han sido influenciadas por otras, no en su totalidad pero que nos cuentan quienes somos. Por esto, Andrés también hace parte a su familia, esposa e hijo, pues ellos ahora forman parte de él.

II.C: La Bisabuela tiene Alzheimer de Iván Mora Manzano (2012)

Aunque todos los recién nacidos se parecen, la familia insiste en buscar las huellas.

De quien son los ojos, la nariz, es peli roja, tiene manos de pianista.

Lo de pianista lo viene de mi abuela, busco sus huellas en su

casa del centro, aquí también viví yo

IVÁN MORA MANZANO



Fotograma 3: Encuentro entre Carmen y Olivia. 01':18".

Imagen tomada de La bisabuela tiene alzhéimer, de Iván Mora Manzano (2012).



II.C.1: Sinopsis

Después de convertirse en padre, el director comienza a grabar constantemente a su hija Olivia, queriendo atrapar con su cámara momentos que se convertirán en recuerdos para ella, que todavía es incapaz de formar y almacenar memoria alguna. Situación similar sucede con Carmen, la bisabuela de Olivia, quien sufre de alzhéimer hace más de 15 años. Ambas son incapaces de recordar, pero Iván Mora ha decidido grabar el encuentro entre su hija de 6 meses y su abuela de 94 años. Aunque el encuentro dura muy poco, es el inicio del director para hablar acerca de la ciudad que lo vio crecer y de cómo el olvido ha sido inducido dentro de ella, y de los lugares que contienen memorias de su vida donde su abuela también es participe. Estos espacios le permiten realizar el ejercicio de volver a mirar. Finalmente, el recorrido se realiza simultáneamente con la construcción de la memoria de su hija, sus primeras palabras, pasos o risas. Iván toma la cámara como un intento de volver al pasado donde su abuela y la ciudad de Guayaquil son esa parte que contienen su esencia, mientras su hija representa un cambio y un nuevo momento de su vida.

II.C.2: Modulación del “yo”

De acuerdo con la clasificación que propone Piedras ante el uso de la primera persona, *La bisabuela tiene alzhéimer* se inscribe en un documental que habla sobre el otro. Iván habla sobre su hija Olivia, su abuela Carmen y Guayaquil, la ciudad en la que creció. Estos personajes se cruzan bajo la línea narrativa que nos cuenta sobre las marcas que la memoria retiene ante el paso del tiempo. Estas voces han influenciado en la vida del autor, Carmen ha sido quien ha estado presente durante sus primeros años, lo ha visto crecer y le ha impartido quizá cosas que el todavía recuerda y práctica, como el piano. La ciudad ha sido el espacio testigo y el que siempre lo ha acompañado. Su hija, el personaje que guía e inicia esta historia, vino a cambiar la vida de Iván, lo convirtió en padre. A modo de metáfora, cuando nace su hija la familia intenta buscar huellas de parecido, sus ojos, nariz, o cabello. Asimismo, Iván irá tras las marcas que estos personajes guardan de él.



Aunque su presencia no es física en su totalidad, la forma en cómo va escribiendo el discurso lo inscribe en la imagen. Es evidente que la memoria es la línea del discurso, pero la infancia, la vejez y una ciudad son temas secundarios que también existen y aportan a lo central. Sin embargo, estos asuntos se dan porque el autor se pregunta y cuestiona. Es él quien nos habla acerca de la pérdida de memoria de una ciudad, tomando a Juan Carlos como personaje, es quien captura los primeros momentos de su hija y los últimos de su abuela, es él quien se responde y busca a través de la historia personal. La voz ha sido uno de los elementos que nos permiten este construir identitario dentro del documental. Cuando el cuerpo no está presente como una totalidad enunciativa, la palabra se convierte en un potente camino para poder hacer extensible la idea de verdad.

Dentro del filme, los deícticos se activan y se refieren mucho más para poder identificar quién es el responsable del discurso y qué relación tiene con lo contado. Desde la primera secuencia, y aunque no lo veamos, Iván ya se presenta ante la historia próxima a contarse como el padre y el nieto de dos personajes que influyen en su vida: “Hace años, mi mamá me insistía que haga un viaje a Guayaquil, para que “mi” hija Olivia conozca a su bisabuela Carmen (...). “Aquí” hace cinco años se encontraron Carmen y Olivia” (Mora, 2012). Constantemente reafirmará su presencia mediante su discurso, pero no a modo de egocentrismo sino de hacernos mirar a través de la cámara, sus ojos, lo que se está cuestionando acerca de la pérdida y construcción de la memoria. Es decir, que como espectadores nos posicionamos con él junto a la cámara y miramos juntos el crecimiento de Olivia, nos permitimos viajar con él hacia un pasado ajeno al que se está contando, a uno propio.

A pesar de que casi no lo miramos, salvo en el momento cuando a modo de juego su hija Olivia, ya de 5 años, toma la cámara por un par de segundos, la gira y graba a su padre. También, en el primer intento donde Iván graba las sombras de él y su hija, quien luce sorprendida al verlas. Es ahí, dentro de esta “enunciación pura” en el documental donde la figura del espectador no puede negar primeramente que lo que se muestra es verdadero, sino que designa a esta voz como responsable y acepta su autoridad, puesto que el enunciativo no es ajeno a la realidad de la que habla sino más bien está inmerso dentro de este, su universo. Esta presencia enunciativa determina



que el foco del relato parta desde una ocularización y focalización interna, términos diferentes que responden a que “la focalización se define en primera instancia por una relación de saber entre narrador y personajes. (...)” y que “la ocularización caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault & Jost, 2001, págs. 140-141).

Al dar una identidad a esta instancia narradora, reconocemos a Iván tanto como el que nos cuenta y desde quien se mira, nos sugiere su mirada sin necesidad de mostrarse. Aquí la imagen archivo del crecimiento de su hija, las fotografías de su abuela o los lugares que nos remiten a captar la esencia de su pasado son marcas que permiten que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y quien está detrás de la cámara. Además, esta construcción enunciativa, que se realiza a partir de la voz guiada por un texto también, la encontramos mediante más elementos cinematográficos, señales como: la cámara en mano o el uso de los primeros planos mostrándonos a quien pertenece el punto de vista desde el que se cuenta. Elementos que permiten leer estas marcas de subjetividad dentro del lenguaje y de la imagen propios de este nuevo quehacer documental contemporáneo.

II.C.3: Forma de enunciación: elementos estéticos narrativos

La memoria es el tema central del documental dentro del que el material de archivo va construyendo, almacenando o reflejando un pasado, tratando de hacer uso ante el olvido dentro de estos tres personajes que guardan estrecha relación con su autor. En cuanto a Olivia, los videos caseros que su padre ha grabado de momentos *random* de su vida, como los primeros momentos de su llegada, una travesura, sus juegos o actividades como dibujar o recortar, han servido para acercarnos hacia la identidad de ella durante sus primeros cinco años. Obviando hacerlo desde una mirada histórica donde lo que se pretende es buscar aquellos momentos épicos, Iván se sale de estas líneas al momento que decide grabar a su hija, a su abuela y a la ciudad. Las fotografías nos remiten acercarnos un poco hacia lo que fue la biografía de su abuela Carmen, quien al tener alzhéimer poco recuerda de su pasado. Estas imágenes archivo son la reafirmación de una vida que tuvo lugar y que influyó mucho en la del documentalista, así como la ciudad de Guayaquil, lugar que guarda una parte de su infancia y adolescencia.



Para el director, la abuela y la ciudad son personajes que se complementan, pues su abuela era el pretexto para visitar dicha ciudad. Iván remite mucho a los lugares donde se han formado sus recuerdos y donde yacen los de su abuela, estos momentos pequeños que nos permiten entrar a su propio construir autobiográfico. Su voz evoca las memorias que tuvieron lugar dentro de la casa de su abuela, busca imágenes de su niñez dentro de ella, siente una necesidad por visitar espacios como su casa de Urdesa, para ver si es capaz de encontrar imágenes que hablen de su pasado. Recorre en una balsa el río Boliche, así como las sendas de aquel lugar intentando imaginarse momentos u olores que le remitan a memorias familiares. Su imaginación jugará una parte importante sobre espacios en los que quedan solo recuerdos.

Las voces de los padres de Iván, así como la de su amigo, Juan Carlos Gonzales, nos remiten a narrar partes de una historia. Tanto de un pasado que refiere a lo familiar y como de otro desde la ciudad, puesto que estas canciones compuestas por parte de este personaje nos invitan a encontrarnos con una historia no contada de Guayaquil. Haciendo hincapié en esta última parte, que es lo musical, el piano se convierte en un objeto que incide dentro de las líneas narrativas, porque las melodías se hacen extensivas y se encuentran presentes dentro de momentos donde el olvido y el paso de tiempo toman parte. Tanto en el colegio, que nos proporciona una imagen ausente de Carmen (momento en que abandonan la casa donde su hija creció durante cinco años), como el recorrido que realiza en la casa donde transcurrió su niñez, que está a punto de ser vendida. Quizá el momento más especial es cuando la cámara recorre sola el río sobre el bote, donde se marca la presencia de su abuela mediante la música que componía Carmen y la que ahora realiza Iván para este documental.

Entonces, podemos argumentar que, para la creación de un relato en primera persona, sea cual fuere el lugar desde donde parta su enunciación, ya sea desde lo autobiográfico, desde el hablar con otros o de otros, su presencia como parte de experiencia es uno de los elementos importantes dentro del filme. Esto nos permite de primera manera delegar una identidad a la voz y la imagen, la que va a ser sostenida por su reconocimiento porque evoca una familiaridad y el dominio o dificultad que se tiene al hablar desde lo personal, así como desde lo familiar.



Dentro de este tipo de enunciación no solo el cuerpo funciona como elemento narrativo. Tanto las voces, las palabras, los textos escritos, la música, como el archivo constituyen materias que permitirán este accionar expresivo. La polifonía de voces, que viene a veces dada por las entrevistas y las conversaciones que se dan en el momento, se une bajo un mismo tema. Las fotografías o videos son este material que nos permite traer el pasado y evocarlo dentro de un presente que tiene lugar. La música nos lleva y marca el ritmo del documental. Cabe recordar que esta manera de contar se aleja de una pretendida objetividad, imposible de capturar, sino más bien la subjetividad de algún modo nos ayuda a tratar de materializar hasta nuestras emociones o la esencia de ellas.



Capítulo III: Desarrollo de la primera persona en el cortometraje documental *El pequeño Cuartel*

Tras el análisis realizado a los diferentes documentales, se hizo visible que la primera persona puede construir su discurso desde distintos caminos. La instancia enunciativa va a ser la responsable del discurso y a la que se le va a otorgar una identidad que la hace cercana a lo que se narra, diferenciándola de un narrador omnisciente (que se encuentra fuera o ajeno a lo que se cuenta). Esta forma documental trabaja con varias materias de expresión del cine: imágenes, ruidos, palabras, textos y la música. Bajo estos elementos y aplicando el mismo método de análisis que propone Gaudreault & Jost (2001) y Aida Vallejo (2012), este capítulo tiene el objetivo de analizar el desarrollo de la figura narrativa-enunciativa y los recursos estéticos que se encuentran presentes dentro del guion del cortometraje documental *El Pequeño Cuartel*.

III.A: Sinopsis.

El Pequeño Cuartel trata sobre una casa patrimonial que en sus tres pisos alberga cuarenta habitaciones. Fue construida hace más de 80 años en el centro histórico de la ciudad de Cuenca. En ella habitaban numerosas familias por cuarto, pero al pasar el tiempo pocas permanecieron y se acostumbraron al frío, como a lo reducido de sus espacios y a las reglas de su primer dueño, que persisten hasta la actualidad, así como a los desperfectos. Fernando Segarra, el propietario actual de la casa, es el ser más silencioso, recorre los pasillos todos los días manteniendo sus viejas costumbres. Doña Rosa, es la inquilina que más años lleva viviendo dentro de este espacio al que llama hogar. Los Torres somos la familia que con siete integrantes nos constituimos como la más grande del *Pequeño Cuartel*. Yo, junto con la ayuda de mi familia, Don Fernando y Doña Rosa iré a la búsqueda del origen de la casa, sus historias. Así como los recuerdos marcados por mi infancia, vivida en este lugar que guarda un gran significado y las respuestas de por qué su conexión es tan grande para los que habitamos dentro.



III.B: Modulación del “yo” en las secuencias del guion.

Dentro del documental *El Pequeño Cuartel* existen diferentes secuencias donde se hace visible la instancia narradora a través de su cuerpo materializado en la imagen o mediante su voz, objetos, espacios y fotografías que remiten a una construcción en primera persona. A continuación, se transcriben tres secuencias (2, 5, 11) que serán analizadas detenidamente.

SECUENCIA 2: LA SOLEDAD DE FERNANDO.

INT - CUARTO 31/ TERCER PISO - DÍA

Desde el cuarto 31 (palomar) hacia 40 (cuarto de Fernando) incidencia de luz en los techos de la casa (TimeLapse). Una luz se enciende (TimeLapse finaliza). Fernando se asoma a través de la ventana.

Voz Off (Lisseth)

En 1941 esto solo era llano. Mi padre y yo cargábamos madera que traíamos desde el Valle, toda esta casa es de madera; es lo que me responde Don Fernando acerca de su primer recuerdo de la casa.

Las pausas en la conversación se vuelven más largas.

Él, deja de hablar y yo me limito a verlo.

INT - CUARTO 40 - DÍA

Fernando parado alado de una de las ventanas del cuarto mira a través de ella, parte del cielo todavía luce algo oscuro. El sonido de las casas aledañas se escucha (canto de varias aves, gallos, algunos carros).

FERNANDO se aleja, sus pisadas hacen sonar la madera del corredor de su cuarto, de espaldas, FERNANDO se pierde por el pasillo.

A través de la ventana del cuarto 40 se mira el patio central de la casa y la madera que compone la fachada de los tres pisos.

Voz Off (Lisseth)



¿Recuerda algún acontecimiento que haya sucedido durante los años que ha vivido aquí?

¿Cuántas familias han pasado por la casa?

¿Cómo era la relación de usted con mi padre?

Intento que mi nombre suene en la última pregunta, pero sus respuestas son cortas, sin detalles.

Lo miro, quiero creer que hace el intento por recordar. Pero nuestra memoria es frágil.

Incidencia de luz contra la pared del cuarto 40, una parte del pasillo se ilumina mientras que el resto luce oscura.

En el documental la primera persona se desarrolla desde lo autobiográfico. La subjetividad de los sentimientos, pensamientos, recuerdos se materializa en imagen y sonido. Además, existe una relación muy cercana que se establece entre la autora con su hogar y vecinos. En esta secuencia compuesta por dos escenas, a la instancia narradora se la identifica mediante la mirada que propone detrás de la cámara. Esta presencia se hace aún más visible cuando la voz en *off* entra en el campo de acción. Aunque en la secuencia anterior a esta se designa ya a un “yo” totalmente expuesto, es preciso abordar desde esta parte a los elementos estéticos narrativos. Estos nos refieren a las manifestaciones de la primera persona, como la composición de la voz que parte de la autora al unificar estas demás voces (testimonios, historias, anécdotas) de sus personajes, para alzarse como una sola voz que narra y guía al relato. Con esto, se demuestra que no hay una sola manera de voz en *off* ni de la primera persona, así como la mirada, los objetos y espacios.

El personaje de Fernando (un anciano solitario que habita el cuarto 40 en el punto más alto de la casa) es el primero en presentarse formalmente ante la cámara, pero no sugiere que la ocularización o el punto de vista partan desde él. Primero, el uso de la voz ya identificada, así como la aplicación de planos subjetivos, nos llevan hacia los ojos del enunciador, en este caso los de la autora. El “yo” mira en todo momento, desde el instante en que sucede el *TimeLapse*, así como al colocarse detrás de una ventana, sugiriendo una vista total de la casa, que se enfoca desde el tercer piso con un plano picado hacia el primero. Dentro de *El Pequeño Cuartel*, detrás de los detalles de puertas, agujeros en las paredes, cuartos abandonados, se trata de buscar y encontrar momentos que hablen de un pasado que corresponde a un ahora, donde soy. Sin embargo, esta



acción de mirada cercana también recae en los personajes, sus rostros, manos, arrugas, su forma de expresarse y hasta de sonar (canciones, televisión, hablar). Es decir, que lo que se muestra representa el vínculo personal que existe con lo narrado.

La mirada que recae en los personajes permite este sentimiento de cercanía con lo contado. Así también, la polifonía de voces abre el lugar para que esta modalidad autobiográfica del documental parta de un “yo” que se cuenta a partir de la conciencia que tiene de sí mismo, y complementa con la experiencia que otros tienen de ella. Fernando es la única voz que nos puede contar sobre el origen de la casa, los detalles que guardan sus historias familiares y la de otros. Rosa, desde la posición de inquilina, nos acerca más hacia la vida dentro de los cuartos y sus vecinos, pero son ellos dos los que me acercan y tienen la historia de mi origen en alguna medida, pues Fernando era un buen amigo de mi padre, así como Rosa, quien siempre ha estado presente en la vida de mi madre. Por esto el enunciar desde mi sola voz sus recuerdos y sus sentimientos hacia la casa, pues guardamos la misma conectividad con la casa y lo que encierra su espacio.

SECUENCIA 5: INFANCIA DE LISSETH

INT- PASILLO/SEGUNDO PISO - TARDE

(Cámara en mano) LISSETH parada en uno de los pasillos. En el techo se observan unos agujeros alrededor manchas, paja y adobe que se pierden al final. Paredes con distintas texturas, mi mano va tocando una pared de adobe des uniforme.

Voz off (Lisseth)

Mi padre me dicta las primeras líneas de mi cuento, el cual no pretende ser feliz

En una tarde ruidosa, desde la puerta central de la casa a sus treinta años él pedía información sobre los cuartos de arriendo. Luego de 20 años el cuarto 12 acostumbrado a una soledad constante comenzaría a familiarizarse con nuevas voces y rostros, mis hermanas quizá con miedo o quizás frío intentaban acomodarse entre el espacio pequeño y a nuevas reglas, mientras que yo hacia mi primer intento por reconocer sus voces.



Se miran tres puertas de los cuartos (35, 36 y 37). (Acercamiento de cámara). Cuartos (35 y 36) están totalmente cerradas, la habitación 37 esta sellada (cámara se detiene).

El sonido de ambiente de la casa se escucha. (Palomas, pisadas en la madera).

Detalles del cuarto 35, un candado cerrado, stickers pegados en la puerta rosada (dibujos y el de un censo que se realizaba antiguamente, una virgen). Una pared blanca separa el cuarto 35 y 36.

Voz off (Lisseth)

Cierro los ojos, imágenes difusas transcurren en mi mente.

Una licuadora rota, pasos de un bebe, peluches, un sillón.

Los sonidos se mezclan: un radio, un coro de niñas, regaños de mi madre, llantos.

Un espacio oscuro se mira a través de la puerta del cuarto 36, la cual esta aldabada, poca luz que pasa por la ventana devela un espacio pequeño, muy empolvado.

Voz off (Lisseth)

*El tiempo se ha llevado los detalles y con ellos
recuerdos sin forma.*

La puerta del cuarto 37 esta sellada, el color verde de la puerta desentona con el blanco de sus paredes.

Una manera de marcar la presencia como autor/narrador es mediante el uso de la cámara en mano. En los filmes antes expuestos existen momentos en que los documentalistas hacen el gesto de mirar mediante la cámara. Si bien en *La bisabuela tiene alzhéimer*, Iván está constantemente grabando desde un punto de vista interno a la diégesis, en *Las playas de Agnès* y *Fotografías* ninguna instancia intradiegetica remite desde su mirada, salvo en momentos cuando Agnès graba parte de la casa de su infancia o cuando Andrés enfoca a su hijo mientras hablan. Son estos instantes en los que podemos sentirnos aún más cercanos a lo que se cuenta, porque la mirada que



lo remite desde fuera está fuertemente vinculada con lo que se muestra y es parte de la experiencia. Mirada que se hace extensiva al momento del montaje, donde el narrador encuentra otra manera de enunciar desde sí mismo.

En esta secuencia, donde se genera un momento de conectividad muy interno del “yo” como autora con el pasado, y es posible dar una mirada resemantizada del espacio, el tomar la cámara y caminar por el lugar genera que varios recuerdos o memorias se activen al momento de este recorrido. Gestos, como la presencia de mi mano dentro del plano, materializan parte de mi cuerpo, pero son estas acciones las que llevan a generar una empatía con el espectador, pues el narrador se expone ante ellos de manera vulnerable y sincera.

Aquí el espacio es significativo, pues no se presenta como una marca de verdad ante lo que se cuenta, sino que él mismo encierra un ambiente familiar que actualmente sigue presente dentro del primer piso de la casa, pero a diferencia del anterior, ahora faltan dos integrantes (papá y hermana) y los objetos que componían el paisaje. No obstante, al no tenerlo todo, la imaginación toma parte de este juego. La primera persona no solo se vale de una memoria, como uso para recordar, sino que la misma necesita de un espacio u objeto que nos transfiera hacia un estado pasado, facilitando este camino de poder plasmar ante la cámara la esencia de la que está constituida lo que ahora somos.

SECUENCIA 11: UN RECUERDO DE ELÍAS Y LISSETH

INT – CUARTO 12/PRIMER PISO – NOCHE

PATRICIA entra al cuarto 12. MARÍA JOSÉ empieza a sacar adornos de las fundas. PATRICIA cuelga las últimas serpentinas y globos junto a PAUL. LISSETH pone velas sobre un pastel. MARÍA, LUIS entran a la habitación. MARÍA JOSÉ apaga la luz.

(Cámara en mano) Se escucha la puerta abrirse. Carolina junto a Elías entran en la habitación, unas luces se encienden, unas serpentinas caen al piso, el sonido de una canción de cumpleaños se escucha. La Familia Torres sigue la letra de la canción.

Voz Off (Lisseth)



Sigo escribiendo muchas cosas acerca de mi casa, intento aferrarme a mis recuerdos, a las personas que amo, lo que soy y los momentos que no quiero perder.

(Alternan dos cumpleaños Elías y Lisseth) ELÍAS sopla la vela, LISSETH sopla la vela, Elías rompe la piñata, Lisseth recibe regalos, Elías muerde el pastel. Lisseth muerde el pastel.

Tanto la imagen como el sonido se complementan y acompañan dentro de este construir autobiográfico desde el que parte esta instancia enunciativa. Sin embargo, la modulación de la voz en esta secuencia, y en la mayor parte del documental, no remite exactamente a lo que se está mirando, sea desde lo presente o desde el archivo, sino más bien la palabra, al igual que la imagen, tienen una función propia. Mientras la imagen cercana nos invita a mostrarnos la celebración de dos cumpleaños alternados dentro de uno de los cuartos de la casa, la voz otorga un significado a lo que sucede, es decir, hace surgir la conciencia del autor.

Desde la construcción de esta nueva forma documental, el archivo tiene una función que recae en traer el pasado de vuelta mediante unas fotografías o videos. Es en ese momento cuando las memorias se reactivan. Una fotografía es el inicio de esta historia acerca de mi infancia y mi construir identitario que contienen estos espacios. Aquí el material de archivo nos permite mirar a un “yo” desde sus inicios, a las personas que todavía siguen presentes y a las que no están. El espacio es el protagonista que encierra y guarda estas memorias personales y colectivas.

La imagen en primera persona no dice “esto es la representación de las cosas”, sino que esta imagen representa el modo en que yo me vínculo con estas, a través de un dispositivo que impone sus reglas, y esta voz que actúa como un estar sin mediaciones. El documental nos acerca a la esfera íntima que solo se lograba antes con la literatura, la primera persona permite que la subjetividad se libere y pueda actuar libremente sobre imágenes, sonido y textos. A veces esta instancia funciona como trampolín para contar desde el pasado, o a veces se vuelve como personaje protagónico que se desplaza para contarse como parte de una historia.



III.C: Caracterización de personajes

Don Fernando Segarra – propietario actual



Fotograma 4: Don Fernando Segarra, dueño actual de la casa.

Imagen de Lisseth Torres

Tiene de 85 años, es delgado, de 1.60 metros de altura aproximadamente. La tez de su piel es blanca, marcada por arrugas que son testigos del pasar del tiempo. Su poco cabello canoso peinado siempre hacia atrás devela las pronunciadas entradas que sobresalen de su frente, al igual que sus abundantes cejas con un arco pronunciado. Su forma de vestir se reduce a camisas y pantalones de tela totalmente planchados bajo una gama de colores opacos, combinando siempre con zapatos de suela. Él es una persona muy tranquila, lo que se refleja en el tono de su voz suave y en la manera en que trata a los demás, podría decir que al referirse a cualquier persona lo hace siempre por su nombre.

Una de sus mayores habilidades es tocar la armónica, aunque ahora no lo practique, herencia artística adquirida de su padre Luis, quien tocaba el bandoneón. Ahora sus hijos y nietos pintan, cantan y tocan instrumentos como él. Vive en la parte más alta de la casa, en el tercer piso, totalmente solo. Tras la muerte de su esposa, hace cuatro años, la visita de sus hijos ha sido frecuente. La unión familiar es lo que ha sabido sembrar muy bien Don Fernando. Es muy religioso, pues nunca se pierde la misa de la mañana y tarde que pasan por la televisión, uno de



sus hábitos diarios es comprar el periódico y salir a caminar por la mañana, así como bajar a merendar en el cuarto de su hijo Alfredo.

Sra. Rosa Chimbo – inquilina



Fotograma 5: Doña Rosa, inquilina de la casa

Imagen de Lisseth Torres

Rosita tiene 69 años, fue madre soltera y después de Jorge no volvería a querer otro hijo, pues como ella dice “Él me ha valido por 10”. Mide 1,40 m de altura, su contextura es gruesa, después de los 30 lleva su cabello corto y negro hasta actualidad, simplemente no le gusta el cabello largo. Su personalidad está marcada por un carácter fuerte, no se calla cuando siente inconformidad o ira, pero ha tratado de controlarlo. Es ahí donde aflora la personalidad que no muchos conocen por ese caparazón de dureza que carga, la bondad y generosidad al momento de ayudar o colaborar con sus vecinos dentro de la casa, sin duda sus mejores cualidades. Viaja con su hijo una o dos veces a EUA para no perder su residencia americana, que obtuvieron gracias al papa de Jorge, aunque Rosa prefirió cortar todo contacto con su expareja. Él, sin embargo, trató de mantener una relación con su hijo.

Doña Rosa tiene una tienda en el primer piso de la casa, donde vende tamales y humitas, la especialidad de la cuadra, pues la mayoría del barrio la conoce ya que ha vivido casi 50 años ahí. Ella es una persona muy creyente, cada año organiza una pasada con los priostes de su “niñito Jesús” conmemorando una fecha especial para ella, además de mantener una tradición que nació



en la casa y que ella continuo. La plata que saca de los bingos la ayuda para organizar este tipo de fiestas. Una de sus obsesiones es coleccionar, a modo de pasatiempo, varios objetos y peluches, tal vez porque la conectan con otra época. Además, no podría dejar de mencionar su habilidad para cuidar y mantener bellas a las plantas que se extienden alrededor de todos sus cuartos y pasamanos, lo que le da una vista diferente a la casa, y que prueba lo mucho que a ella le gusta la naturaleza y todo lo que tenga que ver en ella. Cuyes, una lora, pájaros y varios perros han pasado por su vida.

Lisseth Torres – inquilina



Fotograma 6: Lisseth Torres, inquilina de la casa.

Imagen de Lisseth Torres

Liss o Lichis como me llama mi sobrino Elías (3 años) y ahora mi familia, son unos de mis apodos, mido 1.50 metros de altura, producto de fuertes genes maternos. Soy la última de las hermanas mujeres, mi contextura es delgada ya que, a pesar de comer no tan saludable, las caminatas o trabajo ayudan a mantener mi figura. Mi cabello es ondulado y largo resultado de una herencia paterna. Utilizo lentes desde hace tres años, mi sonrisa se la debo al odontólogo que me torturo por cuatro años con su tratamiento de ortodoncia. Aunque ahora tenga 22 años la mayoría de mis amigos y familiares no me ponen más de quince, a veces un alago y en otras un problema. Soy muy cariñosa, pero tengo diferentes maneras de demostrarlo, a veces con palabras y en otras con hechos y acciones.



Cuando la gente abusa de mi cariño o confianza simplemente conocen el peor de mis lados o aplico la ley de hielo, pues evito mucho discutir con las personas. Me gusta rodearme de personas que tengan buen humor y que de algún modo provoquen en mí una sonrisa, pues es una filosofía que me acompaña en cada día de mi vida. No soy supersticiosa, pero dejándome llevar por mis posturas “Todo lo que das se recibes” o “has el bien sin mirar a quien”. En cuando a mis creencias religiosas, cada vez ando más confundida, pero de lo que estoy segura es que todos nacemos con una fuerza que nos empuja a hacer el bien. El baile creo que está dentro de mis mayores habilidades, aunque no lo he practicado profesionalmente, no se me hace difícil seguir pasos o aprenderme coreografías. Escuchar música es una de mis mayores obsesiones, pues no me gusta el silencio, en cierto punto me da miedo.

III.D: Propuesta de dirección.

El Pequeño Cuartel es un documental sobre la memoria de la infancia de la directora, que la conecta a la memoria del origen de la casa donde ha crecido. Es un viaje a través del pasado, de recuerdos, de personas que ya no están o que se hacen invisibles a través del tiempo y los innumerables espacios de la casa. Mediante este recorrido se intenta reconstruir no solo a través de las imágenes y palabras convertidas en historia momentos que fueron significativos para mí como niña, sino para ellos, Don Fernando y Doña Rosa, quienes tienen más arraigado un sentimiento especial por la casa. Además, este sentimiento por buscar en otros mi pasado es una excusa para conocer más a quienes durante mucho tiempo han sido mis vecinos y han estado presentes en las memorias que he formado dentro de lo que ahora llamamos nuestro hogar, y también para volver a mirar a un “yo” que ya no está.

Este cortometraje documental recorrerá por los tres pisos de la casa, donde el pasado y el presente se cruzan, donde la evasión por no contar y mostrar o quizá el olvido sean los que impidan armar un pasado. Esto se fortalecerá mediante los testimonios que nos brinden los personajes de la historia, articulándolos a la narración, además de la música y sonidos propios como extradiegéticos que sobresalen del lugar. Se añadirá este sentimiento de cercanía y familiaridad con el espacio, sin embargo, la voz se construirá mediante la primera persona, en este caso la



directora, quien guiará el relato en los espacios. Es también la voz de una ya ausente, la de su padre.

La banda fotográfica estará conformada por imágenes ópticas del referente real que es la casa en la que habitamos. Estas girarán solo al interior de esta, pues el punto de vista parte de una ocularización muy interna, intimista por parte de la documentalista, no solo a través de sus recuerdos más preciados, sino de momentos que le cuesta mostrar. Los personajes como Don Fernando y Rosa son personas que guardan sus memorias como libros personales y para llegar hasta debemos establecer una relación cercana que juntamente con la investigación nos servirá. Por esto, el camino no solo a nivel de imagen sino de argumento es muy personal e intimista. Por eso, la gama de planos irá de los cerrados (p. detalles, primer plano o planos medios) haciendo alusión a una visión que se fija en detalles (que resalta texturas, que devela cosas más allá de una imagen), hasta el plano general para mostrar ubicación espacial. Los rostros y detalles de lugares como sus puertas, ventanas nos llevarán a dejar por sentado que el tiempo ha hecho un largo recorrido y que las marcas en estos espacios son pruebas de que mucha gente paso por este lugar y que esta casa no es extraña al mostrarlos.

La luz es un factor importante, puesto que en diferentes horas (día, atardecer) toca varios puntos de la casa, generando sombras a través de ventanas, pasamanos y paredes. Esto hace alusión a esas sombras del pasado que todavía siguen presentes en la casa. Además, la luz lleva claridad hacia algunas partes de la casa que pasan siempre a oscuras, como aquellos espacios olvidados. La narración gira entorno a momentos de acercamiento con los personajes, aquí las situaciones se van dando por el azar y los acontecimientos que se generen. El relato iniciará con una situación (mirar fotografías) que se desarrollará paralelamente como avance la historia.

Prácticamente todo es contado en un solo día, pero lo único que lo marca es el inicio y cierre de secuencias. Sin embargo, las situaciones que se generen entorno al desarrollo del día variarán, lo que da un poco más de libertad al momento de montaje. Un elemento muy importante es el uso material de archivo, pues este no solo complementa a la trama, sino que refuerza la idea de una niñez vivida en la casa, de la que no se tienen más que pocas fotografías que ayudan a la búsqueda de un “yo” de la autora, por lo que se apoyará en las entrevistas.



La banda de sonido es muy importante, con ella se pretende lograr una personificación de la casa mediante los ruidos que ella provoca. El sonar de las aves, la madera vieja, la ropa en el viento, las voces o música que se escuchan en cada cuarto develan a los personajes con solo escucharlos más allá de mirarlos. Se narrará a partir de tres variantes: la primera parte del sonido ambiente generando la realidad de la atmósfera natural del lugar; cada piso y en especial los cuartos tiene su forma peculiar. En el tercer piso los sonidos se reducen a pasos lentos, movimientos suaves y a veces una mayor manifestación al momento de encender una televisión o el Karaoke (cuarto 40 y 39) respectivamente. En el segundo piso son escasos, pues lo que irrumpe con el silencio son los sonidos generados por la propia naturaleza (aves, pájaros, gatos), el viento que mueve parte los objetos (ropa, alambres o latas), o los que generan pisos como el tercero (el agua que baja por los canales). Ya en el tercer piso el volumen, los ritmos, las voces se intensifican, cuartos con diferentes músicas, voces de personas de diferente edad, etc. La segunda variante es la *voz en off* de la autora, que predomina en todo el documental. Se trata de una construcción de la primera persona no solo a través de la imagen sino la voz, esta voz se apropia de los testimonios y los narra, pues al sentirme parte de la casa y de las historias que se cuentan, la única manera de hacer propios estos recuerdos es con mi voz. La tercera variante son los sonidos extradiagéticos.

El montaje a nivel general del relato es lineal, se une por corte directo, generando una sensación de fácil lectura entre algunas secuencias. Sin embargo, esta línea se rompe al momento en que las fotografías se muestran, la otra acción que realiza en paralelo la autora interfiere para dar dinamismo y salir de una simple presentación de una historia. Además, el uso de analogías entre sujetos y objetos (casa) asienta más la sensación de familiaridad y pertenencia con lo narrado. La propuesta de empezar por planos muy cerrados hasta planos generales es para que el espectador se fije en los detalles y lea que pueden decir estos de lo que vemos. Para formarse una idea y tras estas suposiciones o incertidumbres conocer un espacio, ubicarnos, pero antes haber hecho el ejercicio de percibir. Estos momentos donde veamos por completo la imagen nos harán descansar un poco como espectadores, acentuando un momento para reflexionar y conectar con lo observado, definiendo un ritmo interno en la imagen.



Sin duda alguna, las modulaciones que se han formado tras el hibridaje de recursos y soportes dentro del cine han hecho posible que la primera persona dentro del documental y en especial dentro de este proyecto haya encontrado un camino para hacer visible aquello que se encuentra muy dentro del personaje, como sentimientos, emociones y pensamientos. Los recursos estéticos utilizados han logrado que se le asigne una identidad a quien esté dentro o fuera de la diégesis, pero además, han posibilitado un acercamiento de lo mostrado y enunciado para con el espectador, haciendo visible el pacto comunicativo entre el filme y el espectador, donde la finalidad que tiene este tipo de documentales, más allá del conocimiento de un hecho, es crear un vínculo con el receptor y que él mismo se permita hacer un viaje con nosotros hacia el pasado, no como reclamo sino para mirar cómo este ha alumbrado lo que ahora somos, permitiéndonos una mirada hacia el futuro.



Conclusiones

La presente investigación se centró en dar a conocer primeramente cómo se llega hasta este tipo de modalidad narrativa, donde la primera persona toma total presencia dentro del documental desde la imagen, palabra y realización. También, se desarrollaron las características que aborda cada figura narrativa, el diario, ensayo y autorretrato documental. Esto con la finalidad de adentrarnos a una forma de enunciar desde lo personal, íntimo y familiar donde cabe la utilización de elementos estéticos que nos lleven a sentirnos más cercanos a lo que se cuenta, activando la subjetividad en este tipo de hibridaje, no solo de recursos, sino también de soportes audiovisuales.

Bajo los conceptos y estudios que fueron sustentados por María Luisa Ortega, Alain Bergala, Efrén Álvarez, acerca de las diferentes modulaciones que toma el “yo” donde se desarrolló una mirada que se acerca a lo personal, interno y familiar. Partimos desde un construir cotidiano que se desarrolla en los diarios documentales o cine doméstico, pasando por Weinrichter (quien a través de las imágenes y la voz no remonta hacia la forma en la que piensa el sujeto), el ensayo y Schefer (que expuso y mostró a un cuerpo hablante materializado delante la cámara, moldeándose como unidad entre autor, narrador y personaje) en el autorretrato. Pero fue Lejeaune, marcado por la experiencia, quien permitió adentrarnos a un construir totalmente autobiográfico donde el “yo” toma una identidad completa. Dentro de estas cuatro formas que toma el “yo”, se puede concluir que el cuerpo utiliza elementos narrativos que permiten este accionar de identidad, tanto el material de archivo, la polifonía de voces, el montaje o la música.

Para profundizar tanto el modo de enunciación, como los elementos, que son parte de esta forma documental contemporánea, la autora se valió de la aclaración de cada uno de los conceptos desarrollados en el marco teórico, bajo el método de análisis que propuso Gaudreault y Jost, así como Vallejo. Ellos plantean una nueva concepción del relato en el cine, exponiendo la relación entre la enunciación y la narración, el papel de la imagen y la palabra en el acto narrativo y las categorías de espacio, tiempo y punto de vista, mismas que fueron llevadas al análisis de tres documentales: *Fotografías*, *Les Plages d'Agnès* y *La Bisabuela tiene Alzheimer*, distintos en la



manera de contar, pero iguales en aplicar a la primera persona como guía del discurso. Estos referentes visuales sirvieron para la construcción del cortometraje documental *El Pequeño Cuartel*.

Después de haber abordado los conocimientos manera teórica y práctica, al momento de aplicarlos en el análisis de los documentales se procedió a realizar el guion del cortometraje documental. Esto permitió tener una guía al momento de tocar estas tres voces, que serían unificadas mediante la sola instancia enunciativa, en este caso muy precisa, la voz de la documentalista que nos guio por el tiempo (pasado) y una etapa (infancia) a nivel personal. El resultado final fue un documental donde la primera persona se enuncio detrás de la cámara, desde el punto de vista de su mirada. La imagen propuso llevarnos por los espacios significativos para la autora y abrir el lugar a un conocer por medio de sus detalles, que hablan más allá de las imperfecciones y son rastros de un tiempo. La voz fue uno de los recursos expresivos que permitió exteriorizar de manera verbal sentimientos y emociones profundas que cuestan mostrarlas. Así, el uso de material de archivo como las fotografías reafirmaron y llenaron esos vacíos que los espacios guardan.

En definitiva, el documental ofrece llevarnos por momentos íntimos y personales de cada personaje y como estos han causado algo en la narradora. No pretende contarnos lo que miramos, sino dejar que cada espectador se relacione y experimente de manera diferente lo que se cuenta, llevándolos a ellos también a recordar su pasado.



Anexos

Anexos 1. – Escaleta del guion de *El Pequeño Cuartel*

SECUENCIA 1: FOTOGRAFÍAS

PRIMER PISO

INT. - HABITACIÓN DE LISSETH – NOCHE

Una cama pequeña, un velador de madera y un armario de madera, conforman el reducido espacio de la habitación, detrás de la cama una ventana luce oscura.

LISSETH entra en la habitación y cierra la puerta, unas manos colocan unos álbumes y un bolso sobre la cama, se escucha el abrir de un cierre.

Prólogo: LISSETH (Voz off)

Todo comenzó con una foto.

Cada año siempre hago el ejercicio de mirar por dos ocasiones todas las fotografías que tengo, al principio lo hacía porque me encantaba mirarme a través de ellas, después, este ritual se convirtió en la única manera de no perder aquellos momentos que creo recordar; sin embargo, un día caminando por mi casa detalles de ella llamaron mi atención, las preguntas surgieron, entonces empecé a buscar detrás de los espacios y las voces que todavía le pertenecen a mi hogar.

Una noche encerrada en mi cuarto, el ritual de las fotografías empezaba, me detuve en una de ellas, se celebra el bautizo de mis hermanas, la foto esta algo oscura pero unos pilares que sobresalen detrás llaman mi atención, ¿Como no pude verlo antes?, siempre pensé que esta fiesta se celebraba en algún cuarto que mis padres arrendaron antes de mi nacimiento, pero no, este cuarto quedaba a seis pasos del mío. Todo lo que creo ser ahora se encuentra atrapado aquí.

Siempre he sentido que hay algo que me une a esta casa.



Lisseth pasa una a una las fotografías, en un espacio de la cama una columna de fotografías se alza. Lisseth coloca una fotografía sobre la cama y varias alrededor de ella.



Secuencia 2: La soledad de Fernando.

INT - CUARTO 31/TERCER PISO - DÍA

Desde el cuarto 31 (palomar) hacia 40 (cuarto de Fernando) incidencia de luz en los techos de la casa (Time-Lapse). Una luz se enciende (Time-lapse finaliza). FERNANDO se asoma a través de la ventana.

LISSETH (Voz off)

En 1941 esto solo era llano. Mi padre y yo cargábamos madera que traíamos desde el Valle, toda esta casa es de madera; es lo que me responde Don Fernando acerca de su primer recuerdo de la casa.

Las pausas en la conversación se vuelven más largas.

Él, deja de hablar y yo me limito a verlo.

INT - CUARTO 40/TERCER PISO - DÍA

Fernando parado alado de una de las ventanas del cuarto mira a través de ella, parte del cielo todavía luce algo oscuro. El sonido de las casas aledañas se escucha (canto de varias aves, gallos, algunos carros).



FERNANDO se aleja, sus pisadas hacen sonar la madera del corredor de su cuarto, de espaldas, FERNANDO se pierde por el pasillo.

A través de la ventana del cuarto 40 se mira el patio central de la casa y la madera que compone la fachada de los tres pisos.

Lisseth (Voz Off)

¿Recuerda algún acontecimiento que haya sucedido durante los años que ha vivido aquí?

¿Cuántas familias han pasado por la casa?

¿Cómo era la relación de usted con mi padre?

Intento que mi nombre suene en la última pregunta, pero sus respuestas son cortas, sin detalles.

Lo miro, quiero creer que hace el intento por recordar. Pero nuestra memoria es frágil.

Incidencia de luz contra la pared del cuarto 40, una parte del pasillo se ilumina mientras que el resto luce oscura.

Secuencia 3: El silencio de la casa

INT - PASILLOS/SEGUNDO PISO - DÍA.

Una puerta y una ventana mimetizadas con el color de la madera que la componen forman el cuarto 26, alado una puerta de color negro y un trozo de madera que imitan la forman de una ventana son el cuarto 27, seguidamente el cuarto 28 y 29 siguen con el patrón. Todas las puertas están sin candado.

Los sonidos propios de la casa (madera, voces, palomas en los techos) son participes.

LISSETH (Voz off)

Siempre me he preguntado, si tuviera la oportunidad de regresar a alguna etapa de mi vida ¿cuál sería? Y por muchas razones, elegiría la niñez que viví en estos espacios de la casa.

Varia ropa cuelga entre sogas y alambres improvisadas, el viento mueve algunas prendas.



LISSETH (Voz off)

Voy construyendo mi cuento, atrapando y destapando la esencia de las personas, llevándome a épocas distantes.

Alambres enganchados rodean un pasamano de madera desgastada. Espacios de luz entran por medio del pasamano formando a través de ella sombras.

LISSETH (Voz off)

Es aquí donde mi memoria toma su papel principal

Algunos alambres vacíos están extendidos a lo largo del segundo piso. Unas palomas se acomodan sobre el techo provocando el único ruido de la casa. En un rincón una tubería está sujeta al pilar de una madera.

SECUENCIA 4: Don Fernando

INT - PASILLO DEL CUARTO 40/TERCER PISO - DÍA

El pasillo de la habitación está casi oscuro. Puertas cerradas y algunas abiertas se extienden alrededor del cuarto, unas gradas conducen hacia otros espacios de la casa, mientras que otra finaliza sobre una puerta pequeña de madera.

LISSETH (Voz off)

Se, que su padre el anterior dueño al igual que el mantenían la distancia entre inquilinos y propietarios, salvo una fiesta que la celebraron pocos años, la navidad, el único momento que rompía durante casi todo el día con este distanciamiento.

FERNANDO sentado en un espacio de su habitación mira fijamente la armónica, juega con ella entre sus manos, detalles como lunares y arrugas componen sus manos. Huecos sellados forman parte de una pared.

FERNANDO intenta tocar la armónica después de algunos ensayos el sonido de la armónica es constante. Las arrugas de su rostro forman varias líneas alrededor de ella. Desde un rincón de la casa un cableado se extiende por las paredes.



LISSETH (Voz off)

Pienso, quizá contagiados por este evento y lo que en su momento debió generar a sus inquilinos, mi padre y ahora mi madre no pueden dejar de celebrar un solo cumpleaños.

Hasta el momento, veinte y dos velas he apagado dentro esta casa mientras que Don Fernando junto a sus hijos acaban de ayudarle apagar la noventa.

Una fotografía de FERNANDO y su esposa está colocada sobre uno de sus muebles.

SECUENCIA 5: INFANCIA DE LISSETH

INT- PASILLO/SEGUNDO PISO - TARDE

(Cámara en mano) LISSETH parada en uno de los pasillos. En el techo se observan unos agujeros alrededor manchas, paja y adobe que se pierden al final. Paredes con distintas texturas, mi mano va tocando una pared de adobe des uniforme.

LISSETH (Voz off)

Mi padre me dicta las primeras líneas de mi cuento, el cual no pretende ser feliz

En una tarde ruidosa, desde la puerta central de la casa a sus treinta años él pedía información sobre los cuartos de arriendo. Luego de 20 años el cuarto 12 acostumbrado a una soledad constante comenzaría a familiarizarse con nuevas voces y rostros, mis hermanas quizá con miedo o quizás frío intentaban acomodarse entre el espacio pequeño y a nuevas reglas, mientras que yo hacia mi primer intento por reconocer sus voces.

Se miran tres puertas de los cuartos (35, 36 y 37). (Acercamiento de cámara). Cuartos (35 y 36) están totalmente cerradas, la habitación 37 esta sellada (cámara se detiene).



El sonido de ambiente de la casa se escucha. (Palomas, pisadas en la madera).

Detalles del cuarto 35, un candado cerrado, stickers pegados en la puerta rosada (dibujos y el de un censo que se realizaba antiguamente, una virgen). Una pared blanca separa el cuarto 35 y 36.

LISSETH (Voz off)

Cierro los ojos, imágenes difusas transcurren en mi mente.

Una licuadora rota, pasos de un bebe, peluches, un sillón.

Los sonidos se mezclan: un radio, un coro de niñas, regaños de mi madre, llantos.

Un espacio oscuro se mira a través de la puerta del cuarto 36, la cual esta aldabada, poca luz que pasa por la ventana devela un espacio pequeño, muy empolvado.

LISSETH (Voz off)

*El tiempo se ha llevado los detalles y con ellos
recuerdos sin forma.*

La puerta del cuarto 37 esta sellada, el color verde de la puerta desentona con el blanco de sus paredes.

SECUENCIA 6: HISTORIAS GUARDADAS.

INT - PASILLOS/ SEGUNDO PISO - TARDE

Una silla desgastada se mira en el pasillo, FERNANDO con unas llaves en su mano se acerca a la puerta del cuarto 23 y la abre.

LISSETH (Voz off)

*Después de la muerte de su padre, las fiestas se extinguían,
las voces se apagaron y el silencio poco a poco comenzaba a ser
el protagonista.*

De espaldas al fondo de un pasillo FERNANDO mira a través de una ventana.



Pasos y risas interrumpen el silencio. ELÍAS (sobrino) entra en el cuarto 23, empieza a observar una pintura. FERNANDO mira a ELÍAS. ELÍAS se acerca a LISSETH y entran juntos al cuarto.

ELÍAS, LISSETH y FERNANDO miran por la ventana. ELÍAS recorre por el lugar, Lisseth lo sigue con su cámara. FERNANDO cierra la ventana. Varias pinturas se extienden por el piso y las paredes; detrás de ellas una puerta.

LISSETH

Don Fernando ¿Qué hay detrás de esa puerta?

FERNANDO mira la puerta, camina hacia la salida.

FERNANDO

Bueno, ahí hay un montón de cosas antiguas que guardo.

Eso nomas.

FERNANDO camina hacia la salida, ELÍAS juguetea por el lugar, FERNANDO parado en la puerta mira a ELÍAS, LISSETH parada frente a la puerta sigue la mirada de FERNANDO.

FERNANDO mira a LISSETH. LISSETH y ELIAS salen del cuarto. FERNANDO cierra la puerta y sube unas gradadas.

ELÍAS juega por el pasillo, mirar a través de la puerta del cuarto 23 el cual está cerrado.

ELÍAS se cansa y baja las gradadas que conducen al primer piso, el sonido de sus pasos se pierde. Dos puertas cafés lucen cerradas.

Fotos archivo: Espacios de los cuartos que ya no están. En las últimas fotos presentamos a la Rosa.



LISSETH (Voz off)

Mi papá cocinaba una de sus sopas, mi madre intentaba agregarle especias, pero él se negaba, solo agua y sal eran suficientes, agregaron la col que mis hermanas lavaban, mientras esto sucedía yo miraba detenidamente desde el corredor oscuro de las tres puertas, minutos después un golpe en mi frente descomponía la primera y única fotografía familiar que mi memoria guarda.

Quando le pregunte a mi Eli acerca de su primer recuerdo, espero que sea dentro de este lugar y más que nada espero haber capturado alguna esencia de ello.



SECUENCIA 7: ROSITA

INT - CUARTO DE ROSA /SEGUNDO PISO - DÍA



Plantas colgadas sobre un pasamanos.

ROSA empieza a regar varias plantas que esta sobre su techo. LISSETH llena una la jarra y pasa a ROSA quien con dificultad riega la última planta sobre su techo.

LISSETH (Voz off)

Rosita es como una abuela para mí.

En una tarde me cuenta que el cuarto donde se acomodaban una madre y sus dos hijas se convirtió en su cocina, su sala dejo de elaborar zapatos para almacenar una cantidad de objetos de los cuales no piensa desprenderse, el color de las paredes cambio, así como los cuadros de santos que adornaban las paredes por una gran bandera estadounidense, fue entonces que las voces se redujeron a dos, ella y su hijo, los mismos que comenzaron juntos este camino.

(sonido de hojas que caen al suelo) Sobre el suelo, caen hojas y plantas muertas.

LISSETH (Voz off)

*Junto a ella, escribo los vacíos del capítulo
más extenso de mi cuento*

El pasillo queda vacío acompañado de sombras que la rodean.

SECUENCIA 8: PERTENENCIAS

INT - SALA/SEGUNDO PISO - TARDE

Peluches de diferentes personajes, tamaños y colores están colocados sobre cada sillón que conforman la sala de ROSA. En una mesa pequeña figuras de porcelana y teléfonos de época adornan el centro de la sala.

LISSETH (Voz off)

Me cuenta emocionada sobre algunos viajes, amigos,



*el experimentar por primera vez en una moto acuática
o el sentir la nieve fría de Estados Unidos,
pero yo la detengo en una fotografía,
los protagonistas cambian y en las próximas
historias escuchare pronunciar el nombre de mi madre
tras su llegada al Pequeño Cuartel.
En el interior de las cortas historias
me encuentro a mí.*

Sonidos de fiestas se escuchan (las pasadas que doña Rosa realizaba).

Peluches sobre paredes, sillones y muebles, cuadros con diferentes paisajes y personajes enmarcados. En la esquina de la sala de la sala un "niño Jesús" está dentro de una gran vitrina.

Material Archivo: Fotografía del primer cumpleaños de Jorge en el Pequeño Cuartel, detalles de la fotografía. (rostros)

LISSETH (Voz off)

*Quizás, no es solo un caminar tras mi infancia
sino por la de otros a quienes este espacio todavía extrañan,
pero estas son páginas que nuestra memoria las escribe
incompletas
o simplemente no lo hace.*



LISSETH (Voz off)

Estoy segura que cada planta guarda una parte de Rosa, y que es así como ella mantiene vivo el recuerdo de algo que ya no está, que fue y por lo que ahora es y somos.

Tom (gato) merodea por el pasillo, se sube al pasamanos, salta sobre el techo y se pierde entre las rejas.



Sobreimpresión de la última fotografía (derecha) con el lugar.

SECUENCIA 9: FAMILIA

INT - PATIO TRASERO/PRIMER PISO - TARDE



Un basurero, mueble y varios baldes componen la vista. Sobre varias hojas con pintura; MARÍA JOSÉ (hermana) da de comer a un gato. Desde un cuarto se escucha música (pasillos).

MARÍA (mamá) separa ropa y la coloca dentro de una lavadora. CAROLINA intenta llamar la atención de ELÍAS, ELÍAS juega con varios carros y fichas para armar. LISSETH intenta hacer ejercicio en un rincón del patio. PAUL (hermano) sale del cuarto 14, (la música deja de sonar) y entra a la cocina.

LISSETH (Voz off)

Detrás de ellos, no hay donde esconderse

MARIA, MARIA JOSE, CAROLINA, ELIAS y LISSETH almuerzan (murmullos de conversaciones se escuchan).

SECUENCIA 10: RETORNO DE TRABAJOS

INT - PATIO CENTRAL/PRIMER PISO - NOCHE.

El patio luce completamente vacío, el sonido de la calle se escucha desde el interior de la casa. Los focos de los patios se encienden.

Una virgen encendida en la parte superior de la cableada alumbra el zaguán de la puerta principal.

SEBASTIÁN (joven) vendedor de antigüedades junto con Ragnar (perro), entran al cuarto 2.

FERNANDO entra con una funda en sus manos, sube las gradas.

JOAN amarra su bicicleta en el pasamano de las escaleras principales, sube corriendo las 22 gradas.

El sonido de la puerta al abrir se escucha, MARÍA con unas fundas en su mano y una mochila, se pierde entre un oscuro pasillo. Desde el patio se escucha a MARÍA llamando a su hija MARÍA JOSÉ.

ALFREDO sale del cuarto 4 con herramientas en su mano. Los deja en el cuarto de frente y vuelve a entrar al cuarto 4.

LUIS con ropa gruesa y oscura entra con un casco en su cabeza.

El sonido de la puerta central se escucha (golpes), LISSETH abre la puerta, ella junto a PAUL caminan por el pasillo, sus voces se pierden por el pasillo.



SECUENCIA 11: UN RECUERDO DE ELÍAS Y LISSETH

INT - CUARTO 12/PRIMER PISO - NOCHE

PATRICIA (hermana) entra al cuarto 12. MARÍA JOSÉ empieza a sacar adornos de las fundas. PATRICIA cuelga las últimas serpentinas y globos junto a PAUL. LISSETH pone velas sobre un pastel. MARÍA, LUIS (vecino) entran a la habitación. MARÍA JOSÉ apaga la luz.

(Cámara en mano) Se escucha la puerta abrirse. CAROLINA junto a ELÍAS entran en la habitación, unas luces se encienden, unas serpentinas caen al piso, el sonido de una canción de cumpleaños se escucha. MARÍA, LUIS, PATRICIA, MARÍA JOSE, PAUL y LISSETH siguen la letra de la canción.

LISSETH (Voz off)

Sigo escribiendo muchas cosas acerca de mi casa, intento aferrarme a mis recuerdos, a las personas que amo, lo que soy y los momentos que no quiero perder.

(Alternan dos cumpleaños Elías y Lisseth) ELÍAS sopla la vela, LISSETH sopla la vela, ELÍAS rompe la piñata, LISSETH recibe regalos, ELÍAS muerde el pastel. LISSETH muerde el pastel.

SECUENCIA 12: FIN DEL CUENTO

INT- PATIO CENTRAL/ PRIMER PISO - NOCHE

LISSETH (Voz off)

Pero, así como un cuarto de antigüedades cerrado, un adorno en sala o la fotografía de un cumpleaños más, así guardare a mi pasado, al cual no lo reprocho, porque ahora me permito vivir y no añorar. Porque lo he encontrado, el escuchar a Don Fernando por los pasillos, el mirar a Doña Rosa cargar una planta más al pasamano y el estar con mi familia, son lo que ahora soy y lo que siempre ha sido mi Pequeño Cuartel.

Las puertas de los cuartos están cerradas. Las luces del patio central se apagan.



Al fondo del pasillo la ventana del cuarto 13 (cuarto de Lisseth) sigue encendida.

La Luz del cuarto 13 se apaga.

Placa gráfica: El Pequeño Cuartel

Placa gráfica: Equipo Técnico y Creativo.

Personajes del documental

Créditos



Anexo 2.- Propuesta de fotografía y sonido.

PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA

El Pequeño Cuartel es una vieja casona patrimonial, ubicada en las calles Honorato Vázquez y Mariano Cueva 4-81, en el barrio Todos Santos; entre sus muros se desenvuelve los sentimientos, recuerdos y la vida de la unidad humana que la habita. Desde la fotografía se intentará mostrar cómo se genera la memoria en los espacios que cotidianamente habitan los personajes tan diversos del espacio y como estos recuerdos van difuminándose con el paso del tiempo.

El capturar la expresión humana es el núcleo de mi propuesta, pues pretendo captar la intensidad emocional que arroja el primer plano como una herramienta para acercarnos a la intimidad de los personajes del documental y a través de sus rostros, rasgos y expresiones verlos con mayor pureza y detalle, reduciendo las distancias y posibilitando la empatía del espectador. En cuanto a la iluminación tanto de los retratos en primeros planos como en planos fijos, detalles y en el Time-lapse será lo más natural posible, tratando de resaltar la incidencia de luz natural que tiene la casa por sí misma y que determina los matices de cada vivienda. En cuanto al empleo de la cámara en mano, sugiere una forma en la cual el narrador se inmiscuye en el estado emotivo de los protagonistas; y con el afán de fundir la conciencia del narrador y de su personaje, para interiorizar y transmitir la autenticidad de cada uno de ellos.

Debido a que es un documental, considero que en ciertas ocasiones durante el rodaje debemos dejar fluir al personaje y mediante la cámara en mano ganar autonomía para movernos con espontaneidad e introducirnos en el presente que surja ante la mirada de la cámara como ya lo experimentamos en la grabación del cumpleaños de Elías. La sensación de la cámara en mano, con sus movimientos inestables y aparentemente poco ensayados, en ciertos momentos del metraje pienso resultará auténtica y nos permitirá empatizar con la realidad que viven día a día los personajes; aplicando esta subjetiva indirecta libre tendremos la sensación de un sutil cambio de narrador entre la mirada autoral de la directora y la vivencia, la manifestación de la esencia de cada uno de los protagonistas del documental.



Dentro de la propuesta se procurará exaltar los detalles estéticos y peculiares del lugar gracias al empleo de planos generales, planos medios y fijos que nos permitirán una contemplación del espacio, capturar momentos y sensaciones. En otras ocasiones se utilizarán orgánicamente ligeros movimientos de cámara como paneos y *tild* conforme la acción que realice el personaje lo amerite. En cuanto a la paleta de colores se utilizará tonos que van desde los verdes, cafés, tomates hasta los amarillos y blancos, con una temperatura neutra. Colores que predominan en las paredes y puertas de la casa.



PROPUESTA DE SONIDO

*La música no solo refuerza e ilustra un contenido vertido
en imágenes paralelas a la música,
si no que abre la posibilidad de una impresión nueva,
cualitativamente distinta, del mismo material.
Si nos exponemos a la fuerza elemental de la música,
provocada por un estribillo, estamos volviendo,
con una experiencia emocional nueva, enriquecida,
a los sentimientos ya vividos.*

ANDREI TARKOVSKY.

Para la propuesta sonora del documental *El Pequeño cuartel* creo fundamental estrechar algunos lazos sonoros con la casa, dado que la misma con tantas décadas encima, no es un lugar normal en



lo que respecta la acústica y menos cuando lo que se quiere es hacer hablar a los espacios. El reto está en enfrentar las siguientes preguntas ¿Como se escucha la memoria en un lugar? ¿Como suenan los recuerdos? ¿Se pueden caracterizar objetos inertes por sonido? Entre otras preguntas que espero se vayan contestando o por lo menos acercándose a una posible respuesta en la realización del documental. Fundamental es entender los espacios de la casa y saber que estos van a representar a los personajes que en ellos habitan donde se encarnan, el pasado, el presente y el futuro, por esto que es tan importante el sonido ambiente y el descubrimiento sonoro de cada espacio.

La *voz en off* y el *voice over* propuestos por la narrativa ciertamente dan una textura sonora familiar que provoca una cercanía con el espectador. También nos devela al narrador y nos guía por el documental. Para evitar textos largos que no encuentren lugar o extiendan las imágenes, propongo utilizar los espacios donde la luz baña algunos objetos o espacios. Esto puede ser un símil de la lucidez, del despertar ese recuerdo en los espacios y cosas que conforman la casa. Creo que también es importante que esta sea grabada en uno de los cuartos de la misma casa, buscaría que la textura de la voz se mantenga natural al espacio.

Para la toma de los sonidos se trabajará con cuatro micrófonos simultáneos ubicados en distintos espacios de cada habitación, para ello se controlará con micrófonos inalámbricos y el boom conectado a la tascan. Para la grabación de sonidos como la armónica se tomará con un micrófono de estudio y en el sitio. El sonido de sintetizador a manera de efecto incidental se generará de manera electrónica en estudio.

Dentro de la postproducción se buscará recrear los sonidos más importantes o quizá los diálogos que nos recreen características de vida en los espacios vacíos o donde parece no haber más que objetos, paredes, pisos y habitaciones barrocas que nos gritan silenciosamente. También es importante la creación de una banda sonora a manera de leitmotiv que sirva como dispositivo para pasar de personaje, piso y tiempo.

Algunas de las referencias sonoras serían la película *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovsky donde predomina el sonido extradiégetico con muchos efectos incidentales de los personajes, como por ejemplo cuando descubrimos el aposento de Doménico, un lugar antiguo descuidado y con muchos objetos sonoros que van creando un diálogo con los incidentales provocados por los personajes.



El segundo, pero no por eso menos importante, es la referencia de *La bisabuela tiene alzhéimer* de Iván Mora, donde elementos como la *voiceover* y la composición de un tema musical interpretado por el mismo autor con su piano como *leitmotiv*. Por último y como referencia al silencio y a dar protagonismo a objetos sonoros dramáticos, *Tren de sombras* (1998) de José Luis Guerín, el director toma los relojes de las habitaciones e hiperboliza su sonido dándole mucho realce al objeto y a su intervención en el espacio. Para *El Pequeño Cuartel* es importante que podamos encontrar objetos en los cuales poder jugar con este protagonismo de un sonido diegético, pero con una caracterización narrativa.

En cuanto a la música, se ha planteado buscar un sonido, canción, género o instrumento con el que se pueda identificar al documental con solo escucharlo, trabajo que no ha sido sencillo. Una de las propuestas principales ha sido la armónica de Don Fernando, el sonido de guitarra o del bandoneón (los instrumentos que convierten en música los sentimientos), acercándose a un género más como bolero, pasillo o un tema que permita el accionar de la memoria para sus personajes

Es importante no confundir el *leitmotiv* con la música, si bien el primero marca el paso de escenas o momentos en los que el sonido característico juega con la imagen o el ritmo del momento donde se podría utilizar la armónica o guitarra; dentro de lo que comprende lo musical es que permite darle una identificación al documental, es decir, se convierte en un elemento más de presentación, quizá un refuerzo de un clímax o el final, donde sería necesario llegar a la etapa de postproducción pues si bien podemos llegar a proponer, no será hasta enfrentar las imágenes, su tiempo y su ritmo, que no podremos llegar a esclarecer si las decisiones musicales son correctas.

Al ser este un documental y al proponer desde el sonido que se guarden los avatares del rodaje, estamos abiertos a tener sonidos que se filtran, esto debe ser controlado y así mismo ya ha sido mentalizado en ciertos elementos que el acercamiento del sonidista con la casa han dejado presenciar, el sonido de la radio del negocio de la Sra. Rosa, el televisor de Don Fernando entre otros que se filtran del exterior también tendrán cabida, desde él ya es algo con lo que, a diferencia de una ficción, no vamos a batallar, sino más bien, y en este caso, es nuestro aliado más fuerte en cuanto un sonido “real”.



Referencias bibliográficas:

Álvarez, E. (2008). Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta. En *Cineastas frente al espejo*, Gregorio Gutiérrez, (p. 101 – 119) Madrid: *T&B editores*.

Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (trad. de Tatiana Bubnova). México: *Fondo de Cultura Económica*.

Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: *Gedisa*.

Bergala, A. (2008). Si “yo” me fuera contado. En *Cineastas frente al espejo*, Gregorio Gutiérrez, (págs. 27 - 33) Madrid: *T&B editores*.

Caimari, L. (2017). La vida en el archivo: Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia. Buenos Aires: *Siglo XXI editores*.

Casetti, F. (1986). *El film y su espectador*. En Madrid: *Cátedra*.

Di Tella, A. (2008). *Yo y tú: Autobiografía y narración*. En *Blogs & Docs*. Recuperado de: <http://www.blogsandocs.com/?p=277&print=1>

Gaudreault, A & Jost, F. (2001). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. (N, Pujol, Trans.) Barcelona: *Paidós Ibérica, S. A*



- Guarini, Carmen. (2008). El documental de autor. En Eduardo Russo, *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Grierson, J. (1996). *Grierson on documentary*. En Revised: Los Ángeles.
- León, C & Burneo, C. (2015). *Hacer con los ojos: Estados del cine documental - El documental ecuatoriano en el nuevo siglo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Cine memoria.
- Lejeune, P. (1994). *El Pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION.
- Lejeune, P. (2008). *Cine y autobiografía, problemas de vocabulario*. En *Cineastas frente al espejo*, Gregorio Gutiérrez, (p. 13 – 26) Madrid: T&B editores.
- Moreno, N. (30 de marzo de 2016). *John Grierson y el nacimiento del documental social* [artículo web]. Recuperado de: <https://clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/john-grierson-documental-social/>
- Ortega, M. (2008). *Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo*. En *Cineastas frente al espejo*, Gregorio Gutiérrez, (p. 65 - 81) Madrid: T&B editores.



- Piedras, P. (2009). *El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo*. V *Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Schefer, Raquel. (2008). *El Autorretrato en el documental: Figuras/máquinas/imágenes*. Buenos Aires: Catálogos.
- Soberon, F. 2013. El documental en primera persona. Chile: *Chiledoc*. Recuperado el 31 de marzo 2020 de: chiledoc.cl/?p=4633.
- Vallejo, A. (2013). *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación*. España: Revista Cine Documental. Recuperado de: <http://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.



Weinrichter, A. (2015). *Con voz propia o en boca ajena: Voces y alteridad en el documental*. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, Christian León & Cristina Burneo (pág. 21 – 35) Quito: *Universidad Andina Simón Bolívar, Cine memoria*.



Referencias filmográficas

Lumière L. (director). (1895). *La Sortie des usines Lumière* [Filme]. Francia: Louis Lumière

Lumière L. (director). (1896). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [Filme]. Francia: Hermanos Lumière

Flaherty R. (director). (1922). *Nanook of the North* [Filme]. Estados Unidos: Revillon

Grierson J. (director). (1929). *Drifters* [Filme]. Reino Unido: John Grierson

Mekas J. (director). (1974). *Reminiscencias de un viaje a Lituania* [Filme]. Estados Unidos: Vaughan Films

Di Tella A. (director). (2007). *Fotografías* [Filme]. Argentina: Cine Ojo / Marcelo Céspedes.

Varda A. (director). (2008). *Las Playas de Agnès* [Filme]. Francia: Ciné Tamaris / France 2.

Olaizola Y. (director). (2009). *Intimidades entre Shakespeare y Victor Hugo*. México [Filme]. Centro de Capacitación Cinematográfica.

Valencia C. (director). (2010). *Abuelos* [Filme]. Ecuador.

Aguirre D. (director). (2010). *Cinco caminos a Darío* [Filme]. Ecuador: Filmtank - Reckfilm.



Mekas J y Guerín J. (directores). (2011). *Correspondencia Jonas Mekas - J.L. Guerín* [Filme].

España: Acción Cultural Española / Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB) / Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Restrepo F. (director). (2011). *Con mi Corazón en Yambo*. [Filme]. Ecuador: Yorestudio.

Mora Manzano I. (director). (2012). *La Bisabuela tiene Alzheimer*. [Filme]. Ecuador: La República Invisible, Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador (CNCINE), EcuadorTV - TVE

Aguirre D. (director). (2013). *El Grill de César*. [Filme]. Ecuador: Filmtank - Reckfilm.