



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Producto artístico: Realización cinematográfica individual

Permanencia, la representación de la memoria en el montaje documental

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Cine

Autor/a:

Yasser Jefferson Quevedo Pinos

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Yasser Jefferson Quevedo Pinos, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Nombre del Tutor
Carla Valencia Dávila

Nombre de miembro del tribunal
Julie Tomé

Nombre de miembro del tribunal
Manolo Sarmiento Torres

Resumen

Este documento refleja el proceso de investigación y creación realizado para el montaje del documental *Permanencia*, el cual retrata la vejez y los recuerdos de la juventud de un hombre de setenta y siete años, que durante la década de los sesenta formó parte activa de grupos insurgentes y de los levantamientos sociales más relevantes suscitados en el Ecuador. Esta película muestra documentos de archivo hemerográfico de hace sesenta años, evidenciando acontecimientos históricos, desconocidos para las nuevas generaciones y que no han sido considerados como tema central en otras obras cinematográficas producidas en el país.

La realización de *Permanencia*, despliega una aproximación hacia la importancia del vínculo entre los procesos de investigación, rodaje y montaje, para la construcción sintáctica y semántica de un producto audiovisual de tipo documental. Este texto articula relaciones entre obras cinematográficas nacionales e internacionales, que presentan una similitud hacia *Permanencia*, en su discurso acerca de la memoria y su forma en la construcción del montaje.

Palabras Clave: documental, montaje, memoria, archivo.

Abstract

This document reflects the research and creation process carried out for the assembly of the documentary *Permanencia*, which portrays the old age and the memories of the youth of a seventy-seven-year-old man, who during the sixties was an active part of insurgent groups and the most relevant social uprisings in Ecuador. This film shows hemerographic archive documents from sixty years ago, evidencing historical events, unknown to new generations and that have not been considered as a central theme in other cinematographic works produced in the country.

The realization of *Permanencia*, unfolds an approach towards the importance of the link between the processes of investigation, filming and editing, for the syntactic and semantic construction of a documentary-type audiovisual product. This text articulates relationships between national and international cinematographic works, which present a similarity towards *Permanencia*, in their discourse about memory and its form in the construction of montage.

Palabras Clave: documentary, montage, memory, archive.

ÍNDICE GENERAL

| | |
|--------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 1. Antecedentes:..... | 9 |
| 2. Pertinencia del proyecto: | 23 |
| 3. Objetivos:..... | 27 |
| 4. Descripción del proyecto:..... | 28 |
| 4.1 La historia de mi padre: | 28 |
| 5. Propuesta de montaje:..... | 30 |
| 6. Genealogía:..... | 32 |
| 6.1 Composición estilística:..... | 33 |
| 6.2 temática:..... | ¡Error! Marcador no definido. 6 |
| 6.3 Archivo: | 37 |
| 7. Apuntes sobre el montaje: | 40 |
| 8. Metodología:..... | 53 |
| 8.1 Cronograma de realización del proyecto:..... | 54 |
| 9. Bibliografía:..... | 55 |
| 10. Filmografía: | 56 |

ÍNDICE DE IMÁGENES

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ilustración 1. Plano de vídeo realizado en la clase de investigación en Cine..... | 42 |
| Ilustración 2. Diapositivas que contienen fotografías familiares..... | 42 |
| Ilustración 3. Archivo hemerográfico escaneado..... | 43 |
| Ilustración 4. Plano de uno de los lugares donde se desarrolla una anécdota del personaje principal..... | 43 |
| Ilustración 5. Plano de manos en contacto con archivo..... | 44 |
| Ilustración 6. Personaje en contacto con archivo..... | 44 |
| Ilustración 7. Primera entrevista realizada en 2016..... | 46 |
| Ilustración 8. Primera entrevista realizada con la presencia de una sonidista..... | 46 |

ÍNDICE DE TABLAS

1. Cronograma de realización del proyecto documental Permanencia.....54

Antecedentes

El registro fílmico o de video preserva, de forma objetiva, acontecimientos a través del tiempo y desde la subjetividad de su sintaxis audiovisual. Permite la trascendencia de discursos planteados por el autor.

El cine se fundamenta en la representación temporal de la realidad. La sucesión de fotografías capturadas y reproducidas en determinado tiempo, generan la ilusión de movimiento, siendo esta la particularidad que constituye al cine.

La imagen fotográfica representa en una dimensión espacial, las características del espacio tridimensional que nos rodea. Condición que vincula a la fotografía con la realidad.

Pensando en la reproducción de las imágenes en movimiento cómo un acto contrapuesto a la naturaleza del transcurrir del tiempo, André Bazin menciona:

En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.¹

Si se considera a la cámara como un artefacto mecánico que reproduce imágenes, sin pensar en la intención de quien la manipule, ni en sus motivaciones para definir que filmar y que no, e indiferentemente si se trata de una puesta en escena de ficción o una aproximación a un evento a través de un registro de tipo documental, el instrumento cámara cumple con su función elemental de reproducir la información transmitida por la luz reflejada en su sensor o película.

¹ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 1990), 29.

Tanto la pared plegable de un set que simula el interior de una habitación, cómo la tela verde que se utiliza para aplicar la técnica de chroma key², o una pared de concreto macizo en la habitación de un sujeto entrevistado, son elementos físicos que independientemente de si su imagen se utiliza para una película de ficción o no ficción, continúan siendo partes tangibles de la realidad que circunda a la cámara, porque se encuentran ocupando un lugar en el espacio hacia donde apunta el objetivo fotográfico y durante el tiempo en el cual el mecanismo de filmación se encuentra funcionando.

Hasta este punto se puede definir al registro audiovisual como un dispositivo que reproduce de forma imparcial la realidad, sin embargo, el cine no solo depende de la realidad imitativa capturada por la cámara, se sostiene y estructura como un lenguaje gracias a la disposición de esa realidad registrada, y esta tarea de organización depende del montaje de la película.

Pensando en el montaje como la operación de raciocinio que administra de forma creativa el flujo de la realidad, para asignar un sentido a la obra cinematográfica ¿Desde cuándo se podría establecer que comienza el proceso de montaje de una película?

Lo que sucede en la subjetividad del creador audiovisual y se ejecuta como un acto consciente para definir el rumbo de la obra, ya puede comenzar a llamarse montaje. No precisamente el montaje del material filmado que se hace en un software de edición, sino un pre montaje, desde que surge la idea misma que atraviesa el proyecto. En el proceso de creación de un proyecto cinematográfico de ficción o documental es necesario escoger que historia se quiere contar, decidir qué encuadrar y qué dejar fuera. La elección del tipo de iluminación para determinada secuencia, o la decisión ética de detener la cámara ante un evento fortuito en un documental, son determinaciones de forma y

² Esta es una técnica fotográfica utilizada en el cine, que consiste en sustituir, a través de un software, un color de la imagen filmada y reemplazarlo por otra imagen. Por lo general se utiliza una tela de color verde o azul, que debe ser correctamente estirada e iluminada para la adecuada aplicación del efecto en postproducción.

contenido que definen el estilo y la intención de la obra cinematográfica. A estas decisiones selectivas, también se las puede considerar como las primeras disposiciones de montaje.

Hablando acerca de la definición de un montaje creativo y diferenciado de la edición técnica del material filmado, Coti Donoso menciona:

Para mí es un proceso creativo, a que me refiero con esto, lo saco yo de la última etapa, para mí el montaje comienza desde que uno piensa la película. Tu no puedes pensar tu película, si no piensas en el montaje de tu película. Desde el momento en que tú estás fragmentando la realidad, al hacer un guion, por ejemplo, tú estás haciendo montaje. ¿Por qué? Porque estás seleccionando ciertos fragmentos de esta realidad que van a ser tus planos y te estás imaginando en un papel, en tu mente, cómo los vas a unir estos fragmentos y te imaginas tu película. ¿Es un montaje? O ¿No? Es montaje.³

La manipulación de lo registrado por la cámara y la grabadora de sonido, tanto antes como después de un rodaje, da forma y potencia el discurso audiovisual de una película, de ficción o no, siendo esto lo que puede definir la trascendencia de una obra cinematográfica.

Tanto para la ficción como el documental, el montaje es un proceso que utiliza los mismos recursos técnicos para estructurar narrativa audiovisual, a partir del lenguaje cinematográfico. Los procesos de creación que intervienen en la realización de un proyecto cinematográfico de ficción o no ficción tienen similitudes en cuanto al desarrollo de la investigación sobre el tema que abarquen y el uso de la técnica cinematográfica para el perfeccionamiento narrativo de la película.

³ Coti Donoso, «Ciclo de charlas, tu propia película», conferencia filmada en 2008, vídeo en YouTube, 6:38, https://www.youtube.com/watch?v=P9NrzWI6ypo&ab_channel=ciclodecharlas

En una obra de no ficción, el montaje es un proceso de cohesión que, en caso de recibir el material de un rodaje efectuado bajo únicamente una premisa, escribe el guion de la película a través de la selección y ordenamiento del material que ha sido registrado, sin perder el horizonte de la idea original del proyecto. Si se trata de una película de no ficción que llega a la sala de montaje con demarcaciones claras acerca de su forma y sentido, escritas en un guion o escaleta creado a partir de la investigación previa al rodaje, el montaje complementa el sentido de la obra y termina de materializar el discurso de la misma.

En el documental, el objetivo del montajista va más allá de solo lograr que cobre sentido la película, sino que también se ocupa de reescribirla constantemente hasta canalizar la naturaleza expresiva de la misma. Acerca del montaje y su importancia en el proceso creativo para la construcción de películas de no ficción, Coti Donoso indica lo siguiente:

El montaje documental es un área de trabajo dentro de la realización cinematográfica que es más compleja que simplemente ensamblar las piezas o los planos. No hacemos corresponder el plano del guion 1 con el plano del montaje 1, y así sucesivamente. Es más, muchas veces cuando en la no ficción se llega a la etapa de montaje, raramente se tiene un guion bien establecido. Nos guiamos por las intenciones narrativas, por el punto de vista del realizador, por las intuiciones del montajista y muchas veces por los acontecimientos o acciones. Muchos directores utilizan un “dispositivo” para guiar las acciones y poder luego ordenar en torno a este el desarrollo de los acontecimientos o sus intenciones. Pero tener un guion (como se lo conoce generalmente, un guion técnico) al iniciar el montaje prácticamente no se ve. Es por esto que podríamos decir que el género documental, si bien trabaja en

base a un lenguaje común con el de la ficción -el lenguaje cinematográfico-, tiene sus propios códigos y métodos de trabajo. No tenemos guion, definimos la dramaturgia en la mesa de montaje y por lo tanto esta etapa pasa a ser una etapa fundamental.⁴

El montaje cinematográfico representa más que una técnica ejecutada para adicionar planos, se puede decir que es un proceso reactivo que reformula las dinámicas acerca de la contemplación y reflexión sobre la realidad que nos sostiene, y que ha sido registrada por la cámara.

La inmortalidad de los hechos es inherente al cine, sea de forma física en su unidad básica llamada fotograma o en su unidad inmaterial de sentido, denominada montaje. Y aunque cualquier película puede perdurar en el tiempo, hoy más que nunca gracias a la era digital y el internet, son las películas documentales las que presentan un carácter de trascendentales, porque poseen un valor de «verdad» debido a su proximidad con la realidad y el tratamiento de la misma, lo que es de invaluable importancia para el desarrollo de la sociedad a la que nos debemos.

La imagen audiovisual tiene un vínculo potencial con el acto del pensamiento y el recordar. Desde que nacemos las imágenes y los sonidos que retenemos en nuestra memoria, son los fenómenos naturales que nos permiten adaptarnos y conformarnos como seres sociales, definiendo así muchas características de nuestra personalidad. A pesar de que en una película podemos representar los recuerdos de una forma estandarizada, utilizando por ejemplo una técnica narrativa conocida como el flashback⁵, las formas de recordar de cada individuo no pueden ser descritas con fidelidad. La memoria es un proceso químico que no puede ser explicado con exactitud por la ciencia, sin embargo,

⁴ Coti Donoso, *El otro montaje* (Chile: La Pollera Ediciones, 2017), Edición para Kindle.

⁵ Esta es una técnica utilizada en las películas para hacer referencia al tiempo pasado, en el espacio temporal donde se desarrolla la narración.

todos hemos experimentado recuerdos y olvidos. No hay un dispositivo que pueda sostener físicamente nuestros recuerdos, ni representar fielmente la forma de recordar. Solo a partir de la evocación, surge una construcción imaginativa que suponemos verdadera y la exponemos cómo un recuerdo de un hecho ya pasado en el tiempo. Cada vez que recordamos un suceso, modificamos detalles y así el recuerdo original llega a descomponerse, transformando la realidad de un hecho ya acontecido.

En el cine documental el tema de la memoria es recurrente ya sea como argumento de la película o considerado parte de la naturaleza propia del documento audiovisual. Dentro de las diversas formas creativas de reconstruir el acto de recordar en una película de ficción o no ficción, el uso de material de archivo en una película documental, es un elemento que de forma activa sostiene el acto de evocar recuerdos. Siendo el montaje, el proceso durante el cual se despliega una gran posibilidad de usos creativos para disponer del material de archivo, reconfigurando su sentido original, reanimándolo, o simplemente utilizándolo como un soporte testimonial. Así, se reutiliza el material de archivo para descubrir nuevas formas de representar a la memoria.

Permanencia es un proyecto de cine documental que plantea un análisis sobre la representación de la memoria, a partir del uso de material de archivo en el montaje de una película de tipo documental. Este proyecto considera como principal objeto de estudio la conformación del montaje de la película a partir de la convergencia de los momentos previos al rodaje, durante el rodaje, y posterior a este.

Por lo tanto, este proyecto documental busca establecer nexos con otras obras o investigaciones documentales, que hagan uso de, o expongan una construcción narrativa que represente a la memoria y el acto de recordar.

Yo no soy de aquí, Maite Alberdi (2016),⁶ es un cortometraje documental de tipo observacional que retrata la situación de una mujer adulta mayor que padece de alzheimer y demencia senil. Habita en un asilo junto a otros ancianos y constantemente asegura no pertenecer a ese lugar.

Este cortometraje tiene relación con *Permanencia* debido a la temática, que aborda la pérdida de la memoria. Aunque el personaje principal del proyecto documental de esta tesis no presenta un avanzado estadio en la pérdida de memoria, Josebe la protagonista del corto chileno, al igual que Jefferson, el protagonista de *Permanencia*, comparten una motivación recurrente por no olvidar quienes fueron. Josebe habla constantemente acerca de su origen proveniente del país Vasco, mientras que Jefferson rememora constantemente su origen menesteroso y la importancia de su participación en las organizaciones de insurgencia social.

La bendita manía de contar, Emanuel Giraldo Betancur (2015).⁷ Es una película corta que plantea la reconstrucción de cinco historias personales narradas y dramatizadas por personas comunes, seleccionadas en un casting.

Las historias son representadas por sus autores en una sala de cine abandonada y se van presentando de forma intercalada en la estructura de montaje de la película, para ir descubriendo paulatinamente la presentación del conflicto, el desarrollo y la resolución de cada anécdota. Las personas que narran, se encargan de explicar y componer el espacio donde se desarrollará la escena, proponiendo la representación imaginaria del lugar y los

⁶ Maite Alberdi. «Yo no soy de aquí». Corto documental rodado en 2016. Vídeo en Youtube, 25 min. https://www.youtube.com/watch?v=Je6eMj0r1vg&ab_channel=TheNewYorkTimesenEspa%C3%B1ol

⁷ Emanuel Giraldo Betancur. <<La bendita manía de contar>>. Corto documental rodado en 2015. Vídeo en Retina Latina, 29 min. <https://www.retinalatina.org/video/la-bendita-mania-de-contar/>

objetos que ocuparán el espacio dispuesto. Luego dramatizan entre ellos la escena que quieren contar.

Este es un corto documental que guardaba relación con *Permanencia*, ya que su trama se desenvuelve en torno a la recreación de memorias personales, sin utilizar los recursos convencionales de puesta en escena del documental. El cortometraje contrapone el estado físico y mental de los personajes que narran desde el presente, utilizando la auto representación de los mismos, para evocar el pasado.

El tratamiento estético de las anécdotas, pone en evidencia los vínculos que existen entre la expresión narrativa utilizada para contar historias de forma cotidiana, y la estructura narrativa para el relato, compuesta por imágenes a través del lenguaje cinematográfico. Este documental no se ocupa simplemente de reproducir los hechos narrados, también pone en cuestión y reflexiona acerca de la construcción de los recuerdos en el cine.

Trelew,⁸Mariana Arruti (2004), es una película documental argentina que se desarrolla a partir de entrevistas de algunos sobrevivientes a una masacre ocurrida en 1972 durante la dictadura del general Lanusse en Argentina, periodo en el cual estas personas fueron retenidas en una cárcel de un pueblo llamado Trelew, acusados de pertenecer a organizaciones sociales insurgentes.

A lo largo de la película los diferentes entrevistados relatan las anécdotas de como sobrevivieron al encierro en la cárcel de Trelew, y posteriormente como planificaron y ejecutaron la fuga fallida de ese lugar. Quienes no lograron fugarse, fueron asesinados días después en una base militar, de donde solo quedaron tres sobrevivientes.

8 Mariana Arruti. <<Trelew>>. Largometraje documental rodado en 2004. Vídeo en YouTube, 98 min. <https://www.youtube.com/watch?v=eyQCPOOWGyk>

Esta película se vincula principalmente con *Permanencia*, por la temática relacionada a las movilizaciones sociales que se generalizaron en Latinoamérica durante las décadas de los sesenta y setenta, a partir del triunfo de la revolución cubana. Me interesó como referencia, la utilización de los planos de los espacios filmados en el tiempo presente, acompañados por la voz de quienes narran las anécdotas vividas en ese mismo lugar. Planos de la cárcel, del aeropuerto, espacios que, aunque desolados y quizás totalmente diferentes a como fueron en 1972, se llenan de sentido junto a la voice over de quienes estuvieron ahí.

En *Permanencia* se planteó montar planos de los espacios por los que recorrió mi padre en los años sesenta, donde se suscitaron revueltas sociales que marcaron su vida y la historia de Guayaquil. Una de las formas en que se propuso reconstruir los recuerdos de mi padre, fue sobreponiendo su voz tanto a imágenes de archivo, como a las registradas en el presente, en los mismos lugares donde se desarrollaron los sucesos narrados.

Abuelos,⁹Carla Valencia Dávila (2010), es una obra cinematográfica que explora los desenlaces de la vida de los abuelos de la directora, el uno militante del partido comunista en Chile, y el otro un doctor autodidacta que buscaba la panacea para la eternidad en Ecuador.

La directora ecuatoriana crea un retrato de sus abuelos a partir de reconstrucciones temporales que filma en el presente, para evocar y ser parte de un pasado que le complementa. El documental reconstruye la vida de sus abuelos, a partir de un ensamblaje de recuerdos soportados en archivos fotográficos, de vídeo y entrevistas familiares. Se

9 Carla Valencia, «Abuelos». (Chile - Ecuador: Ministerio de Educación del Ecuador, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2010) Blu-ray (Disco óptico), 93 min.

trata de un ejercicio de memoria que toma sentido plano a plano, por medio de la voice over de la autora, describiendo el material de archivo y reflexionando sobre él.

Este documental es una búsqueda de auto reconocimiento de la directora, a través de su ascendencia paterna y materna. En la obra existe una manifestación en la estructura narrativa que construye metafísicamente la memoria y presencia de los dos abuelos, personajes que guían la autoexploración. Esa representación se hace a partir de elementos idílicos y reflexivos, como las imágenes de la naturaleza filmadas en Chile y Ecuador, la voice over de la directora y las entrevistas; todo atravesado por contextualizaciones históricas, que contribuyen a caracterizar una idealización acerca de la personalidad de los abuelos.

Abuelos es un referente para mi proyecto, considerando la aproximación íntima que guía su estructura y expresión cinematográfica. La directora yuxtapone las formas de ser de sus dos abuelos, a través de las grandes diferencias de sus contextos de vida y los rasgos humanos que les caracterizó. En *Permanencia*, se pretendió establecer una diferenciación entre la juventud y vejez de mi padre, a través de entrevistas en el presente donde narra sus anécdotas del pasado, contraponiendo su pasado y presente a través de su imagen, voz y material de archivo. La intención de generar esta oposición, era exponer como el paso del tiempo ha ido transformando a mi padre.

Un secreto en la caja,¹⁰Javier Izquierdo (2016), es una película que indaga acerca de la vida de Marcelo Chiriboga, -personaje ficticio creado por José Donoso- un escritor ecuatoriano que forma parte del boom latinoamericano de la literatura en la década de los sesenta.

10 Javier Izquierdo. <<Un secreto en la caja>>. Falso documental rodado en 2016. Vídeo en retina Latina, 71 min. <https://www.retinalatina.org/video/un-secreto-en-la-caja/>

«La línea imaginaria» es el libro que dio fama a Marcelo Chiriboga, por lo que el cineasta ecuatoriano decidió tomar a este texto como hilo conductor de su falso documental. Los antecedentes y desenlaces que le trajo este libro al escritor ecuatoriano, fueron los hechos que Javier Izquierdo reconstruye en su película a través de entrevistas falsas y material de archivo editado.

Este falso documental plantea puestas en escena que en un comienzo parecen ser verídicas, y que progresivamente, a propósito, dejan notar el artificio que las compone. No existe una expresión narrativa que en ningún momento mencione algo acerca de la falsedad del documental, simplemente es evidente que se construye un ideal acerca del escritor ecuatoriano, partiendo de recreaciones que rememoran su existencia al utilizar dramatizaciones hechas por actores.

Aunque es una película que no se acercaba a la forma de mi proyecto, reflexiona sobre la construcción ficticia que compone a la narración cinematográfica documental. Este filme pone en evidencia la potencia discursiva que puede alcanzar el cine para crear verdades, a partir de representaciones ficticias que idealizan recuerdos. En esencia es una película que burla irónicamente los límites de la ficción y el documental.

Pareciera que la elección de hacer un falso documental se ajusta al título del libro “La línea imaginaria”, aunque su temática aborde un tema totalmente ajeno al cine, se relaciona en el punto en que para Marcelo Chiriboga no existen fronteras tangibles, que separen los territorios que se disputaron entre Ecuador y Perú en la guerra de 1941, al igual que para Javier Izquierdo no existen fronteras claras que separen la ficción del documental en su película.

La bisabuela tiene alzheimer, Iván Mora Manzano (2012),¹¹ es un largometraje documental que se relaciona con este proyecto, en la medida que se traza como un gesto de memoria, de álbum familiar, y a la vez recurso para analizar la realidad sociológica de una ciudad.

En cuanto a la forma, es interesante la aproximación que hace el director hacía los espacios por donde su abuela transitó. Esa manera contemplativa de filmar detalles de espacios físicos y evocar recuerdos, es un recurso narrativo que fue referencial para este proyecto. Me interesaba que, sin necesidad de hacer una descripción del espacio, estos asuman una auto representación a través de la contraposición entre el material de archivo y el plano de ese lugar filmado en el presente.

En su película Iván Mora hace un comentario sobrepuesto como voz off en una de sus secuencias: «Me gustan mucho las anécdotas familiares, propias y ajenas. La academia o la gente muy inteligente, tiene un desprecio intelectual por las anécdotas, pero para mí son la mejor manera de retratar las familias»

Esta frase desarrolla una idea acerca del uso de la anécdota como un vínculo de aproximación eficaz a la intimidad de un personaje. En el caso de mi padre, la anécdota le permite transparentarse y dejar de lado la necesidad constante de repetir un discurso acerca de su postura política. En el relato de las anécdotas de mi padre, aparece implícita -a manera de subtexto- su postura ideológica, sin necesidad de que él se auto describa.

¹¹ Iván Mora. <<La bisabuela tiene Alzheimer>>. Documental rodado en 2012. Video en Choloflix, 52min. <https://choloflix.com/peliculas/documental/la-bisabuela-tiene-alzheimer/>

En un apéndice textual, Consuelo Lins analiza una de las estrategias que se utilizaron para aproximarse a los personajes del documental *Edificio Master*, Eduardo Coutinho (2002):

En ese aspecto, el que el equipo no sea conocido ni pertenezca a ningún canal de televisión, que el filme necesite por lo menos un año para estar listo y que los personajes no sepan muy bien lo que es un documental, hace que se establezca otro tipo de contacto; si no evita, por lo menos reduce el excesivo deseo de sobresalir y disminuye las oportunidades de que ese contacto genere la «lógica de lo peor» en el entrevistado, que lo lleva a contar la peor historia, la peor desgracia, la peor humillación para tener sus segundos de gloria.¹²

La intención de *Permanencia* siempre fue dar realce al relato, a la atracción que tiene escuchar una historia, para despertar ese sentido *voyeur* que une a los espectadores. No interesaba reproducir un discurso ni político, ni ético, mucho menos moral. Estas son percepciones que, sin necesidad de estar presentes en la diégesis del del cortometraje, podían interpretarse durante la presentación y desarrollo del personaje.

Después de analizar algunos aspectos acerca de la técnica de las entrevistas que utilizó Coutinho, y cómo esto le permitió describir de forma efectiva a los personajes de *Edificio Master*, Consuelo Lins a manera de conclusión sobre este documental, menciona:

Esa tal vez sea la dimensión más conmovedora de Edificio Master: la película justificó, legitimó y singularizó aquellas existencias banales, con pocas alegrías, repletas de pequeños dramas y sin grandes eventos y que, en principio, no le interesaban a nadie. El documental desplazó nuestra mirada,

¹² María Campaña, *El otro cine de Eduardo Coutinho* (Quito: Campaña Ramia, María, 2012), 101.

distanció nuestra indiferencia cotidiana y nos introdujo en las particularidades de cada personaje.¹³

Al ser *Permanencia* un documental que retrata a un solo personaje en la condición íntima y reservada de su hogar, resultaba fundamental encontrar en las entrevistas un punto de partida que le permitiera describirse a sí mismo, sin necesidad de ser muy expositivo o literal. La narración de las anécdotas fue el elemento que desencadenó un diálogo con mayor fluidez y transparencia, ya que a partir de estas narraciones se puede intuir la personalidad y forma de pensar del protagonista, sin generar una autodescripción forzada por la presencia de la cámara.

¹³ Campaña, *El otro cine de Eduardo Coutinho*, 99.

Pertinencia del proyecto

El desarrollo de este proyecto documental es trascendente para la conformación de una identidad cinematográfica, que genere cohesión entre la cultura representada en las películas y el sentido de pertenencia que estas pueden crear, para reconocernos con mayor proximidad ante nuestra realidad social, la misma que nos construye el sentido de ser latinoamericanos.

Los seres humanos llevan consigo el deseo de que perdure lo que observan, sienten y les afecta, esto es notorio desde los bosquejos rupestres en las cavernas, pasa por el desarrollo de la escritura, el lenguaje, la pintura, el descubrimiento de la fotografía, inmediatamente el cine y continúa su progreso en el presente con la fidelidad del registro digital en vídeo y otra gran variedad de formatos. Así, la permanencia de la memoria es un deseo convertido en necesidad que conforma la historia de la humanidad y es afín al desarrollo de la misma.

André Bazin haciendo referencia a la problemática del realismo en el arte menciona:

Niepce y Lumiere han sido por el contrario sus redentores. La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son innovaciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo.¹⁴

El acercamiento de una película hacia la realidad condiciona la percepción del espectador, permitiéndole en mayor o menor medida ser partícipe de lo que observa y escucha.

¹⁴ Bazin, ¿Qué es el cine?, 26.

Al ser las imágenes una impresión del pasado, pensarlas junto a un contexto histórico que certifica la veracidad de las mismas en el tiempo presente, permite que el espectador piense de manera activa sobre lo que le antecede y hoy le compone como un individuo y a la vez como un todo en la sociedad.

Uno de los principales propósitos de este proyecto, es impulsar a pensar de forma activa sobre las diferentes maneras en que el cine como herramienta discursiva, puede articular y preservar la memoria colectiva desde un acontecimiento individual.

Los documentales nacen de un deseo basado en cuestionamientos, reflexiones, inquietudes, necesidad o simple curiosidad, son películas que representan una inminente fuerza discursiva y tienen la potente cualidad de sostener la memoria histórica de la humanidad.

Bill Nichols menciona que no se puede definir de manera simplificada al cine de tipo documental, porque este está sujeto a variaciones según la forma en que el autor decida representar la realidad que analiza con su obra cinematográfica. Nichols menciona:

Si el documental fuese una reproducción de la realidad, esos problemas serían menos graves. Tendríamos simplemente una réplica o copia de algo ya existente. Pero él no es una reproducción de la realidad, es una representación del mundo en que vivimos. Representa una determinada visión del mundo, una visión con la cual talvez nunca nos hayamos cruzado antes, al menos que los aspectos del mundo representados en ella nos sean familiares. Juzgamos una reproducción por su fidelidad al original, su capacidad de parecerse con el original, de actuar como él y de servir para los mismos propósitos. Juzgamos una representación más por la naturaleza del placer que ella proporciona, que por el valor de las ideas o del conocimiento que ofrece y por

la cualidad de la orientación o de la dirección, del tono o del punto de vista que inculca. Esperamos más de la representación que de la reproducción.¹⁵

La representación de una visión de la realidad es la particularidad que diferencia a los documentales entre sí. La mirada del director de la obra cinematográfica va por sobre la realidad que pretende representar, guardando estrecha relación con la forma narrativa que estructura las películas de ficción. Cada corte, encuadre, fundido, transición, elipsis, analepsis y demás recursos narrativos utilizados en el montaje cinematográfico, definen la voz y el carácter que compondrán la personalidad de esa obra documental. Está claro que el documental y la ficción comparten recursos narrativos para lograr sus fines expresivos.

Permanencia plantea analizar cómo la representación de la memoria en el cine documental, incide de forma eficaz sobre la percepción de aproximación hacia la realidad que el espectador puede interpretar.

El género documental está caracterizado por su gran relación con la realidad, por lo que se le adjudica un valor de autenticidad a su contenido. Si bien no todo el cine documental que aborda temas relacionados con la memoria utiliza material de archivo, muchas veces este puede aportar mayor veracidad al relato. El archivo en un documental, desencadena el ejercicio de recordar, hace referencia a la memoria y destaca el sentido de realidad.

Así la construcción de unidades de sentido afianzadas por la memoria dentro del documental, le asignan un importante valor de realismo a la historia narrada, a la vez que dotan de un estilo particular a la representación que hace la película.

La reconstrucción de la memoria que plantea un ideal acerca de la historia de los pueblos, parte de grandes o pequeños rasgos de verdad, que ponen de manifiesto la

¹⁵ Bill Nichols, *Introdução ao documentário (Brasil: Papyrus Editora, 2005)*, 47.

conciencia cuestionadora del espectador, después de verse reconocido en el relato que le cuentan.

La forma en que este proyecto pretende representar el acto de recordar, deja ver la riqueza de la composición narrativa cinematográfica y su potencial para idealizar recuerdos.

Permanencia es un cortometraje documental, de temática íntima, que propone conectar con una dimensión universal. Aproximándose a revisar los acontecimientos históricos ocurridos en Ecuador, específicamente en la ciudad de Guayaquil durante los años sesenta, a partir de los recuerdos de un hombre que vivió activamente la conmoción social que existía en esta ciudad durante esa época. Es un proyecto que se relaciona con la memoria colectiva del país, a la vez que comprende una actualización a la interpretación de la actividad social, política y económica del Ecuador de hace más de medio siglo, un análisis de un momento trascendental en la historia social del país, a través del cine.

Objetivos del proyecto

Objetivo general:

Analizar la influencia que ejercen los procesos de investigación y rodaje sobre el montaje de no ficción, a partir del montaje del cortometraje *Permanencia*.

Objetivos específicos

- a) Indagar acerca de la crisis social de hace sesenta años en Ecuador, que provocó un cambio significativo en la vida del personaje principal, para entender su personalidad y adoptar un método de filmación adecuado.
- b) Definir una propuesta fotográfica que caracterice al personaje junto a su entorno y que de la mano del montaje consolide la narración de la película.
- c) Analizar los recursos de montaje cinematográfico utilizado en películas documentales ecuatorianas, que retraten el tema de la memoria.
- d) Construir progresivamente mientras se rueda el proyecto, una estructura de montaje que describa el proceso de recordar, a través la complementación del material filmado y los archivos reunidos para el documental.

Descripción del proyecto

Permanencia es un cortometraje documental que retrata anécdotas vividas por un hombre en su juventud hace 60 años, a la vez que presenta el cotidiano de su vida en el presente.

Arnold (77) pasa sus días encerrado en casa dedicado a actividades de ocio o diligencias que no representan mayor esfuerzo para su avanzada edad. Día tras día recolecta de entre las páginas de sus libros, fotografías, recortes de periódico, negativos de fotografías, apuntes, postales, cualquier documento u objeto que se encuentre allí y le sea de utilidad para refrescar la memoria. Recuerda constantemente que formó parte activa de las movilizaciones sociales que intentaron darle un giro al sistema político que administraba al Ecuador durante los años sesenta.

La historia de mi padre

Mi padre, desde las calles atestiguó la masacre ejecutada por militares el 2 y 3 de junio de 1959 en la ciudad de Guayaquil, después que el entonces presidente Camilo Ponce Enríquez declarara zona de seguridad al país, dando paso a que los militares hagan uso de sus armas contra quienes se manifestaran en las calles. El 7 de noviembre de 1961, mi padre es detenido en la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, durante las protestas suscitadas en el centro de Guayaquil, donde asesinan al entonces presidente de la UNE (Unión Nacional de Educadores) Eduardo Flores Torres. Meses más tarde, impulsado por URJE (Unión revolucionaria de juventudes del Ecuador), realiza su primer viaje a Cuba. El objetivo del viaje es conocer del proceso revolucionario que en ese entonces había triunfado en la isla, y pasar una evaluación para comprobar sus aptitudes para un posible curso de entrenamiento político militar. En 1969 hace su segundo y último viaje a Cuba, esta vez de forma ilegal, llega para prepararse tácticamente en un curso político militar.

Regresa a Ecuador con una identidad falsa, haciendo escalas en Rusia, Corea, Brasil y finalmente Colombia, para entrar a pie por la frontera norte. El 27 y 29 de mayo de 1969 participa en la movilización estudiantil para la toma de la Casona Universitaria en la ciudad de Guayaquil.

Entrados los años setenta viaja constantemente hacía Cochancay, un pueblo de la provincia del Cañar, ubicado geográficamente en un punto estratégico que permite movilizarse con facilidad a las diferentes regiones del país. La intención de estos viajes es la de valorar el lugar, para posiblemente desarrollar una célula de guerrilla.

En los años ochenta, presionado por una situación económica crítica y considerando el escenario insostenible de los proyectos de guerrilla que se ideaban a lo largo de Latinoamérica, busca estabilizar su vida junto a su esposa en aquel poblado que frecuentaba con anterioridad.

Hoy, Arnold ha comenzado a perder la memoria de manera paulatina pero notable. Relata constantemente las anécdotas de sus andanzas cuando joven, en un intento de luchar día tras día contra el tiempo y el olvido.

Propuesta de Montaje

Este cortometraje documental, planteó crear a partir del montaje, un contraste temporal entre la que fue la etapa más activa de la vida de mi padre en su juventud y lo que hoy es su etapa más pasiva en la vejez.

Al narrar un suceso que hemos presenciado o experimentado, ejecutamos un acto de búsqueda en nuestro archivo mental, los sentidos se disponen a encontrar información percibida durante el acontecimiento que se pretende recordar. Acomodamos sintácticamente la narración utilizando como referencia espacios, colores, olores, sabores y un sin número de condiciones también reconocibles para los sentidos de quienes escuchan nuestra narración.

Esta actividad de recordar, tan común y espontánea en nuestras vidas cotidianas comprende mayor complejidad al ser resuelta en la estructuración del montaje de una película documental, ya que la disposición de los recursos narrativos que se utilicen para su representación, afectará a la percepción y fidelidad de ese recuerdo.

La estructura macro de montaje de este documental se planteó a partir de dos formas estéticas de relato cinematográfico:

La primera forma se encargó de reconstruir las anécdotas a partir de la voice over, el material de archivo fotográfico, hemerográfico y de vídeo, junto a planos filmados en el presente que registran los mismos lugares por los que recorrió Arnold en el pasado, donde acontecieron las anécdotas que él narra.

La segunda forma de relato se basó en la contemplación, donde la cámara siguió continuamente la actividad diaria de Arnold para aproximarse a su cotidiano.

A partir de la primera estructura de montaje se reconstruye la emotividad que atraviesa a los relatos de Arnold. Para lograrlo, filmé a mi padre en contacto con el material de archivo que contextualiza sus anécdotas, utilizando diversos formatos en la

reproducción de los documentos, desde físicos hasta digitales. Considero que de esta manera se pudo registrar con mayor transparencia lo que mi padre siente cuando recuerda.

Una alternativa que se materializó durante el montaje, fue la de agregar archivos de las recientes manifestaciones de octubre de 2019, tratando de expresar lo cíclico de estos procesos de levantamiento social que, aunque en la actualidad parezcan eventos más apacibles, guardan la misma violencia sistemática que antes, solo que usando nuevas tácticas adaptadas al desarrollo tecnológico.

Respecto a la segunda estructura de montaje, el ritmo de los planos y su consecución son marcadamente más lentos que los planos de la estructura de las anécdotas, con la intención de enfatizar en el ritmo de vida que hoy en día lleva mi padre; más lento, solitario, contemplativo.

Genealogía

En 2017 surge la idea original de este documental, cuando interesado por retratar en vídeo las anécdotas de juventud de mi padre y mi madre, noto una irregularidad en las narraciones que con frecuencia mi padre siempre había hecho respecto a su actividad política en la juventud. Entonces mi interés se focaliza en él y el estado de su memoria, a su ya entonces avanzada edad.

El cortometraje se comienza a rodar oficialmente en 2018, en Cochancay, un recinto perteneciente a la provincia del Cañar – Ecuador, pueblo en el que actualmente vive Jefferson Quevedo -mi padre-. Este documental que trata un tema de memoria histórica del país acerca de las movilizaciones sociales, se ve concluido en el periodo de 2020, un año después de la más reciente revuelta social que sacudió a Ecuador y diferentes regiones de Latinoamérica en octubre de 2019, por lo que adopta una posición importante en la consciencia colectiva, durante unas circunstancias de inestabilidad social, donde es fundamental reflexionar sobre la importancia de la memoria histórica acerca de la lucha social en el Ecuador.

Permanencia se dibuja a manera de un documental íntimo, particular, de contemplación y reflexión, donde el paso del tiempo es un coprotagonista que acompaña la cotidianidad de un hombre que lucha por no olvidar su pasado. Jefferson a diario se reencuentra con archivos que él o sus familiares han almacenado, y en un intento por cuidar esos recuerdos, crea escondites entre sus libros y objetos personales, para atesorar esas memorias que siente ha ido perdiendo. En las entrevistas refleja su personalidad contestataria y anti sistema, que han sido la característica que le llevó a formar parte constante de la actividad social y política del país. A través de las imágenes de archivo de la revuelta social de 2019 contrapuestas a imágenes de la década de 1960, el documental permite ver una conexión entre el Ecuador de hace 60 años y el Ecuador actual, donde la

crisis social está siempre a la vuelta de la esquina y los bandos que representan la opresión y el oprimido, continúan existiendo en su misma condición de desamparo y poder, solo que en un diferenciado estadio generacional.

Composición estilística

Permanencia no se puede categorizar como un documental únicamente de observación o participativo, porque hace uso de estos dos modos narrativos en el desarrollo de su retrato, e incluso experimenta con el material de archivo y el sonido, creando composiciones en las que metafóricamente se mezclan el tiempo pasado y presente. El modo observacional en su forma más pura, desconoce la planificación que caracteriza a los otros modos de cine documental, y que los relaciona estilísticamente con la ficción por el uso de los recursos narrativos para guiar el desarrollo de una secuencia, Bill Nichols menciona:

Muchos cineastas decidieron entonces abandonar toda forma de control sobre la puesta en escena, el ordenamiento o la composición de una escena, hechos posibles por los modos poético y expositivo. En lugar de eso, decidieron observar de manera espontánea la experiencia vivida. Honrar este espíritu de observación en la edición en posproducción, así como en el rodaje, produjo películas sin comentario en off, sin música suplementaria o efectos sonoros, sin intertítulos, recreaciones históricas, conducta repetida frente a la cámara, y aun sin entrevistas.¹⁶

Sin embargo, en *Permanencia* existe una gran presencia de la forma observacional cuando se registra la vida cotidiana de Jefferson. Eventualmente esta forma de filmación ocupa espacios considerables del montaje, donde podemos reconocer de manera más

¹⁶ Nichols, Bill. *Introducción al documental*. México: Centro universitario de estudios cinematográficos, 2013. Edición en PDF, 199.

transparente al personaje. Los planos en estas secuencias son extensos y en ocasiones, el personaje no es consciente de que está siendo filmado, lo que dota de mayor naturalidad a la secuencia capturada.

Mi participación como autor a través de la *voice over* y las entrevistas en las que mi padre se dirige a la cámara, son la característica de un cine documental de tipo participativo, donde interactúo con mi padre a partir preguntas e ideas sobre las imágenes registradas. El modo participativo al igual que el observacional se vale de la simplificación tecnológica que permite la portabilidad de los equipos de registro audiovisual, y hace una aproximación no tan invasiva al o los sujetos filmados, sin embargo, la diferencia con los otros modos radica en que el autor interactúa con sus personajes y permite que el espectador sea participe de ello, al respecto Bill Nichols hace la siguiente definición:

El modo participativo surgió también alrededor de 1960 con el advenimiento de nuevas tecnologías que permitían el registro de sonido sincrónico en locaciones. Aquí el cineasta interactúa con sus sujetos, más que observarlos de manera no intrusiva. Las preguntas se convierten en entrevistas o conversaciones; el involucramiento crece hasta formar patrones de colaboración o confrontación. Lo que ocurre frente a la cámara se convierte en un índice de la naturaleza de la interacción entre el documentalista y el sujeto. Este modo conjuga la formulación «Les hablo de ellos a ustedes», en algo que a menudo es más cercano a «Hablo con ellos para nosotros (yo y ustedes)», en tanto las interacciones del cineasta nos dan una ventana distintiva que da hacia una parte concreta de nuestro mundo.¹⁷

17 Nichols, Bill. *Introducción al documental*. México: Centro universitario de estudios cinematográficos, 2013. Edición en PDF, 207.

La categoría del modo participativo permite que las ideas del autor acerca de lo que va reflexionando mientras avanza su película, se exhiban y cohesionen el discurso que se va entramando, pero sin dejar de lado la proximidad con la realidad, puesto que se plantea como un proceso orgánico que surge de la investigación y sirve como una herramienta para guiar la atención del espectador.

Mi padre es una persona que constantemente desea hablar acerca de sus recuerdos y de la importancia de la lucha social. Durante el proceso en que fui encontrando la forma más adecuada para filmar, me di cuenta que mi padre al ver la cámara siempre tendía a desarrollar un “discurso”, parecía algo inevitable para él. Entonces comencé a desarrollar espacios en los que pudiéramos dialogar, buscando encontrar elementos que luego me sirvieran para vincular sentidos en el montaje.

*Nobody´s Business*¹⁸ es una referencia estética por la forma en que Alan Berliner entrevista a su padre, y va utilizando el material de archivo para generar diálogos entre la voz de su padre y las imágenes sobre las que se reproduce. Esta interacción espontánea y de confianza que surge por el hecho de que son padre e hijo, resulta similar a la forma en que dialogo en determinados momentos con mi padre, y consigo crear nuevos sentidos a partir de sus respuestas junto al material de archivo del que dispongo.

*327 cuadernos*¹⁹ es una película de Andrés Di Tella que se vincula con *Permanencia* por la forma en que retrata el contacto del personaje principal con sus escritos, y elementos de archivo que evocan recuerdos. La aproximación a planos detalle de las manos envejecidas de mi padre en contacto con los recuerdos que va encontrando

18 Alan Berliner, «No body’s bussines» Documental rodado en 1997. Video en YouTube, 60min.

<https://zoowoman.website/wp/movies/nobodys-business/>

19 Andrés Di Tella, «327 cuadernos» Documental rodado en 2015. Video en...

entre sus libros, considero que es un recurso estético que acentúa la relación de aprecio que mi padre tiene por estos elementos, que descubre escondidos entre sus cosas.

Temática

Sobre la temática de la memoria, he tomado como principal referencia documentales de tipo observacional y participativos, según la clasificación de Bill Nichols.

La primera referencia es *Yo no soy de aquí*,²⁰ Maite Alberdi (2016). El retrato que hace la directora chilena a través de la observación, permite que participemos de la cotidianeidad del personaje principal y casi que nos situemos en su condición emocional, generando una aproximación entre la situación de pérdida de memoria y el espectador. Esta obra se relaciona con el proyecto *Permanencia*, porque aborda el tema de la pérdida de la memoria a través del retrato del cotidiano de Jefferson, donde se puede evidenciar en algunas secuencias la pérdida de memoria a corto plazo y la urgencia del personaje por resguardar la mayor cantidad de archivos posibles que le evocan su pasado.

First Cousin Once Removed,²¹ Alan Berliner (2013), es una obra documental que guarda gran proximidad temática con *Permanencia*, porque se presenta como una obra familiar y reflexiona acerca de la pérdida de la memoria. Además, el autor de la película está presente en la obra, tanto visualmente, cómo a través de su voz. Berliner reflexiona sobre la memoria a través del material de archivo y las preguntas que le hace a su tío. En *Permanencia*, el vínculo familiar de la película se nota en la proximidad que planteo hacía mi padre cuando le hago preguntas, y en los momentos de observación donde la cámara

²¹ Alan Berliner, «First cousin once Removed» Documental rodado en 2012. Video en You Tube, 78min. https://www.youtube.com/watch?v=VyOMGnigrAs&t=151s&ab_channel=IgnacioLaraVivanco

es testigo de eventos muy particulares de un hogar. Mi voz interviene en determinados momentos con reflexiones y preguntas precisas, acentuando la importancia del tema principal, la memoria.

En construcción,²² José Luis Guerin (2001), es una referencia que dista en cuanto a la temática, pero se relaciona con *Permanencia* en el ritmo con que se intercalan y fluyen los planos para describir un espacio. La apreciación de los espacios donde se desarrolla la historia narrada, es un recurso presente en este cortometraje documental. La casa que habita mi padre, es el lugar donde pasa la mayor parte de su tiempo, por lo tanto, la descripción de este lugar en ocasiones vacío, es un recurso narrativo que crea una atmosfera para complementar la presentación y desarrollo del personaje filmado.

El archivo

En este cortometraje documental el material de archivo es un elemento transversal que en el montaje se articula como un recurso diegético, para ir sosteniendo el relato que hace Arnold. Además, se convierte en un mecanismo transicional entre un momento de la historia que ya sucedió y el presente. Por ejemplo, cuando se presenta la foto de mis padres al lado de un canal de agua en el campo, y existe una transición hacia el presente con un plano de los dos personajes en el mismo lugar, en la actualidad. Aquí el material de archivo adopta una posición dinámica, de reflexión, que permite unir la evidencia de un suceso, su relato, y el cambio que el pasar del tiempo ha puesto sobre él.

La principal referencia acerca del uso de material de archivo es *48*,²³ Susana de Sousa (2010), película documental que experimenta con material de archivo fotográfico

²² Luis Guerin, «En construcción» Documental rodado en 2001. Video en You Tube, 125min.
https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdIE&ab_channel=sat3MSC

²³ Susana de Sousa, «48 » Documental rodado en 2009. Video en..., 93min.

de las mismas personas fotografiadas a través del tiempo, mientras sobreviven a la prisión y todo tipo de torturas. Los personajes que protagonizan esta película son presos políticos de la dictadura militar en Portugal desde 1926 hasta 1974. La *voice over* de los presos políticos relatando los maltratos que sufrieron, se superpone a sus fotografías en transiciones con disolvencias, así vamos notando el cambio en la expresión de los retratados. Sus rostros describen todo el daño recibido por las torturas y complementan el relato de las mismas. Esta forma de utilizar el archivo fotográfico junto al testimonio de los personajes, permite que la narración de la película se potencie y reproduzca activamente el ejercicio de recordar.

En *Permanencia* utilizo de forma secuencial, las fotografías de carnet que mi padre ha almacenado desde que es un niño hasta su adultez. En la consecución de estas fotografías hay un cambio en su mirada. Este encadenado de fotos de archivo, denota el paso del tiempo y cómo las diferentes experiencias que las personas atraviesan a lo largo de sus vidas, transforman su semblante.

*Nijuman no borei (2000000 Panthomes)*²⁴, Jean-Gabriel Périot (2007), es un corto documental que, a través de imágenes de archivo, retrata el proceso de construcción, destrucción y reconstrucción de la “Cúpula Genbaku”, un ícono arquitectónico que simboliza la paz en Hiroshima, después del bombardeo nuclear de 1945, ordenado por Harry S. Truman, presidente de los Estados Unidos.

El director francés dirige su mirada hacía este edificio, como un elemento que se sostiene en pie, a pesar de toda la destrucción que ha sucedido a su alrededor a lo largo de la historia. Indirectamente sabemos que, en esta catástrofe nuclear murieron más de

²⁴ Jean-Gabriel Périot, «Nijuman no borei» Documental rodado en 2007. Vídeo en Vimeo, 10min. <https://vimeo.com/jgperiot>

doscientas mil personas, sin embargo, para el director no es necesario mencionarlo. Este acontecimiento es de tal magnitud, que solo basta con reconocer la edificación para entender lo que representa. Más que un símbolo de paz, este edificio se erige como un testigo silente del paso del tiempo y aterradores sucesos que ocurrieron en su entorno.

Périot experimenta con el archivo y lo organiza cronológicamente de pasado a presente, mientras hace una especie de animación utilizando como recursos el sonido y fundidos a blanco y negro. Así, se podría decir que reanima el material de archivo, a través del sonido y la superposición de imágenes, generando metafóricamente movimiento en esas fotografías.

En *Permanencia* es evidente este uso experimental del archivo, durante la secuencia en la que se escuchan voces y estruendos de manifestaciones, sobre el material de archivo hemerográfico, que contiene imágenes relacionadas a manifestaciones. Se recrea a partir de esta secuencia, un momento en el que el espectador se aproxima sensorialmente a una protesta, sin necesidad de ver a personas en movimiento, la acción se encuentra implícita en el conjunto sonido-imagen.

Comparto la mirada de Périot acerca de la importancia que denotan los espacios donde se desarrollan sucesos históricos, puesto que estos lugares perduran en el tiempo y aunque son inertes, de alguna manera, en su desgaste material conservan la historia que ha pasado sobre ellos.

Apuntes sobre el montaje

Considerando que el montaje en las películas de no ficción es un proceso determinante donde el autor de la obra reafirma el planteamiento inicial que motivó su proyecto, o lo reestructura para encontrar, quizás, una nueva película. Se ha establecido un análisis acerca del proceso de desarrollo y estructuración de montaje del documental *Permanencia*, tomando en cuenta los diferentes momentos en los que se desarrolló el rodaje de la película a medida que esta se iba montando y luego plasmando en la sala de montaje.

Un día escuchando a mi padre contar una de sus historias de cuando era joven, me abstraí por un instante en sus manos sosteniendo un periódico del día. Tuve un gran deseo por fotografiar sus manos y luego compararlas con otras fotografías en las que él estuviera más joven. Mientras buscaba fotografías de mi padre, encontré un archivo de periódicos que no había visto hace mucho tiempo, eran documentos que mi abuela y luego mi hermano habían almacenado con todo el cuidado posible, sin embargo, estaban deteriorados y con algunas líneas de carcoma. Entre esos documentos encontré una selección de noticias acerca de las movilizaciones sociales de los años sesenta, tema del que precisamente mi padre me había estado hablando recientemente. Entonces creo que fue cuando comencé a montar esta película, imaginé las manos envejecidas de mi padre tocando esos periódicos, que al igual que su piel, dejaban ver en su textura y color el paso del tiempo.

Esta era una idea de montaje dentro de la acción de un plano, me estaba planteando provocar esta situación, guiar a mi padre a tener contacto con este material de archivo. Hasta entonces, no me interesaba que haría mi padre antes o después de tocar los archivos, solo tenía una imagen y una acción en mi mente. Entonces comencé a agregar ideas respecto a el relato (V.O) de mi padre hablando sobre el material de archivo que estaba

revisando, entrevistas en las que le hacía preguntas precisas sobre fechas y sucesos en los que él estuvo presente. Planos de objetos que representen recuerdos importantes para mi padre, tomas de paso de algunos de los lugares por donde él había estado de joven. Se podría decir que en mi imaginación tenía un montaje narrativo, en el que solo utilizaría las imágenes de archivo como una ayuda para corroborar lo que mi padre decía. Veía este documental como un vaivén de preguntas, y planos de las manos de mi padre en contacto con los archivos.

Un bosquejo de esta idea se concretó en una clase de Investigación en cine, para la que hice un vídeo corto de mi padre revisando los archivos y hablando de algunas de sus anécdotas.



Ilustración 9. Plano de vídeo realizado en la clase de investigación en Cine

Este es un dispositivo para ampliar la imagen de diapositivas llamado “AGFASCOPE 20” que encontré abandonado en casa, después de repararlo, empecé la búsqueda de las diapositivas y pude encontrar algunas imágenes que se utilizaron para el documental. En este primer vídeo, intento dar importancia a estos objetos que tienen relación con la memoria de mi padre. Para lo cual planeo realizar imágenes donde cuido de la iluminación y la composición para acentuar la importancia de esos objetos.

Durante el proceso de montaje, sustituí el uso de este tipo de planos, -más estéticos- por tomas en las que mi padre tuviera contacto con esos objetos. Así mismo utilicé el sonido que este aparato reproduce al deslizar las imágenes, para simular ciertas transiciones en el documental.



Ilustración 10. Diapositivas que contienen fotografías familiares.



Ilustración 11. Archivo hemerográfico escaneado.

Esta propuesta de presentar los archivos escaneados se mantuvo a lo largo del montaje. En el proceso de pruebas de montaje, surgió la idea de crear una secuencia en la que se adicionaron efectos de sonido de las manifestaciones de octubre de 2019, a estas imágenes de manifestaciones de hace 60 años. Dando paso a la resignificación de este material de archivo.



Ilustración 12. Plano de uno de los lugares donde se desarrolla una anécdota del personaje principal.

Durante la década de los 60, en este lugar mi padre organizó una movilización en contra del dueño de una radio que funcionaba allí, y que recientemente había hecho pronunciamientos a favor de medidas perjudiciales, que el gobierno había impuesto para el pueblo. El dueño de la radio le acertó un disparo en la mandíbula a mi padre y por poco le quita la vida. Así como este, son muchos los espacios que mi padre recuerda -cada vez

con menos exactitud- en sus anécdotas, como lugares icónicos en el desarrollo de su actividad social. Este es un dato que no se encuentra presente en el cortometraje *Permanencia* debido a las limitaciones de tiempo que establece el desarrollo de esta tesis, sin embargo, es un testimonio que formará parte de un futuro proyecto de largometraje, para el que esta película corta ha sido el punto de partida.

A partir de esta idea se planteó desde un comienzo contraponer estos lugares desde el presente con el material de archivo. Noción que se transformó durante el montaje y se utilizó con mayor precisión en determinadas fotografías de archivo que aportaban significativamente al desarrollo narrativo que se iba descubriendo durante el montaje del documental.



Ilustración 13. Plano de manos en contacto con archivo.



Ilustración 14. Personaje en contacto con archivo.

Estas imágenes, sobre todo la ilustración 5, representan las primeras ideas que surgieron en torno a cómo filmar a mi padre y sus recuerdos. Esto es algo que se mantuvo en el proceso de montaje y aunque no ocupa una gran carga en la narración, se puede distinguir como un momento contemplativo en el que la reacción de mi padre es lo que cuenta.

En la etapa en que comencé a filmar, no estaba seguro de que iba a resultar a partir de este proyecto, así que no pensé con claridad en el dispositivo que utilizaría para filmar, pero sí podría decir que la idea más clara que tenía, era que debía seguir a mi padre con la cámara hacía donde fuera necesario, en esos días él también estaba interesado por visitar los lugares donde había vivido en Guayaquil, así que por ahí fui ideando planos en donde el estuviera en los mismos lugares que pasó cuando era joven, sin embargo, esto nunca sucedió, puesto que mi padre comenzó a decaer anímicamente debido a una considerable pérdida de memoria y se rehusaba a salir. Hasta ese entonces había filmado una visita a unos amigos en el parque centenario, una visita a su mamá que estaba bastante enferma y el velorio de uno de sus amigos.

Cuando mi padre comenzó a quedarse en casa, me di cuenta que era importante filmar esa situación que reflejaba en él un gran cambio, en comparación con lo activo que había sido a lo largo de su vida. Así que comencé a explorar una aproximación hacía él en un entorno más íntimo. El dispositivo en este caso era filmar el cotidiano, pero antes tenía que descubrir cuál era la forma más adecuada de introducir la cámara en casa.

Los primeros días en los que viajé de vuelta a mi pueblo para filmar en la casa donde vive mi padre, creí sencillo parar la cámara y comenzar a registrar las actividades que mi padre hacía diariamente. Sin embargo, la aproximación que ya me había funcionado anteriormente cuando había filmado en exteriores u otros lugares que no

fuera la casa, no sirvió en esta ocasión. Aquí la dinámica tenía que cambiar, mi personaje se sentía invadido en un espacio que definía como suyo e imperturbable.

¿Cuál fue la solución?

Reencontrarme con mi padre. Después de pasar varios años alejado de él, solo viéndolo fines de semana o algunas temporadas, mi padre había radicalizado algunas actitudes que ya conocía, pero que ahora eran esenciales en su personalidad. Lo primero fue conversar sin presencia de la cámara, explicarle de que se trataba lo que estaba haciendo y porque era para mi importante documentar su día a día. El primer acuerdo al que llegamos era solo el de hablar acerca de sus anécdotas, sin filmar su cotidiano. Entonces empecé a entrevistarle.



Ilustración 15. Primera entrevista realizada en 2016.



Ilustración 16. Primera entrevista realizada con la presencia de una sonidista.

Estas entrevistas sirvieron para que pudiera tomar apuntes acerca de los sucesos que contaba mi padre y relacionarlos cronológicamente con la investigación previa que

había hecho acerca de esos acontecimientos. Esto me servía para ir pensando en cuales serían los materiales de archivo que iba a utilizar para contextualizar su narración, y de entre esos escoger los que me iban a servir para hacer transiciones entre el pasado y presente de esos espacios.

Con las entrevistas, logré que mi padre se sintiera más confiado frente a la presencia de la cámara, lo que me permitió empezar a dejar la cámara en determinados lugares de la casa con el pretexto de que iba a filmar luego una entrevista y no quería desmontar la cámara del trípode. Más adelante empecé a filmar, mi padre comenzó a ignorar la cámara a pesar de que en ocasiones veía hacía el lente, sabía de su presencia, pero ya no le molestaba.

Las reglas del juego aquí, eran filmar las actividades que mi padre repetía a diario. En paralelo iba pensando en describir una acción cotidiana de mi padre a partir del montaje, de planos realizados en distintos días sobre esa misma acción. Cuando visioné el material registrado del que disponía, descubrí que los planos del cotidiano no calzaban con lo que había imaginado, y me parecía que no decían nada, no podía relacionar eso con el material de archivo, tampoco reflejaban el estado de ánimo de mi padre. De igual forma en las entrevistas los relatos desvariaban constantemente y no había mucha claridad ni continuidad respecto a lo que contaba, para que se entiendan debía hacer muchos cortes, lo que me obligaba a cubrirlos constantemente con imágenes de archivo o tomas de paso. Hasta ese momento hice pruebas montando una secuencia en la que se escucha en off a mi padre hablando, mientras se veían imágenes de él en sus actividades cotidianas. Las transiciones entre planos eran por cortes según el movimiento.

Me preparé para volver a rodar, entonces establecí un concepto más claro acerca de lo que estaba buscando, para así poder definir mis nuevas “reglas del juego”. Volví a enfocarme en la propuesta que había planteado para el documental, y definí cuál sería el

eje narrativo que tenía que construir; un vaivén entre el pasado y presente de mi padre. Hice una selección del material que hasta entonces había filmado y perfeccioné algunas ideas respecto a la forma de filmar. Por ejemplo, retratar con más detalle los espacios importantes de la casa, que mi padre frecuentaba y no filmar actividades que no tuvieran que ver con sus momentos de soledad, sus desfases de memoria, y la búsqueda de recuerdos entre sus objetos en la casa.

Esta vez me acompañó al rodaje Camila Santillán, una compañera estudiante de cine que hizo sonido durante un tiempo en este proyecto, pues estando solo era complejo a nivel técnico, y en este registro era fundamental. Gracias a que esta persona era de confianza para la familia, a mi padre no le fue difícil adaptarse a esta nueva presencia, que constantemente estaba cerca de él con una pértiga y algunos cables. En este caso, el punto donde mi padre se cohibía para hablar era en las entrevistas, no desarrollaba por completo sus relatos y omitía datos que con anterioridad me había contado. En ocasiones parecía que era información que olvidaba y en otros momentos, definitivamente, eran datos que no quería dar a conocer, debido a que considera muy delicado exponer información que le puede comprometer judicialmente, a pesar de que esto técnicamente ya no sea posible.

Cuando volví a revisar el material filmado, pude recoger muchos planos que me gustaban y empecé a encontrar secuencias, sobre todo con las tomas del cotidiano. Así fui escribiendo una especie de escaleta y empecé a construir determinadas secuencias: La tormenta eléctrica, la discusión sobre la muñeca y la secuencia de mi padre revisando sus libros hasta que encuentra una foto del Che. Para las secuencias en las que utilizo material de archivo, ya tenía claro cómo introducir esos documentos; sobre las entrevistas de tal forma que potencien los hechos a los que mi padre ponía énfasis durante el relato. Aquí el archivo además del valor informativo, desarrolla una acentuación dramática a la

intención de la voz que narra, por ejemplo, cuando Jefferson habla de la fosa común en la que enterraron a los muertos en la masacre de 1959, se puede ver un archivo del diario El Telégrafo donde hay fotos de algunos de los muertos al día siguiente de la masacre.

En octubre de 2019, se desatan a nivel nacional manifestaciones en contra de un paquetazo impuesto por el gobierno de Lenin Moreno. Para ese entonces, había parado de filmar el documental y me encontraba trabajando como taxista informal con el afán de conseguir recursos para comprar equipos de audiovisual. Me detienen junto a mi entonces enamorada en los primeros días de las manifestaciones y bajo libertad condicional, se desenlaza un engorroso y traumático proceso, para después de varios meses conseguir la libertad definitiva. Este es un evento que transforma mi visión acerca del proyecto que estaba en curso. No fue sino hasta ese momento, cuando surgió la idea de incluir en el documental un análisis acerca de cómo esta clase de procesos sociales se repiten históricamente. Ahora formaba parte del más reciente evento de conmoción social que había sacudido al país, y tenía el testimonio de mi padre acerca de un evento de similares magnitudes ocurrido hace sesenta años.

Actualmente puedo concluir que, a partir de esa experiencia, concebí de otra forma el ritmo del montaje que estaba creando. Necesitaba construir las sensaciones que mi padre pudo haber tenido cuando participó de joven en protestas, que eran mucho más descontroladas en cuanto al nivel de violencia que las manifestaciones actuales. Cortes en seco que irrumpen en la pasividad de los planos de observación, apoyados con sonidos estridentes de bombas lacrimógenas y voces de las protestas de octubre, sobre archivo hemerográfico de las revueltas sociales de los sesenta ocurridas en Guayaquil. Se crea una nueva secuencia en la que intervienen archivos de 2019 y de 1959, sosteniendo el argumento del documental, acerca del ir y venir del pasado al presente. Esta decisión tiene que ver con un proceso denominado «operación de montaje» donde el uso de las

herramientas técnicas de montaje como los cortes o la extensión de los planos elaboran nuevos sentidos que aportan a la narración de la película, al respecto Donoso menciona:

En el caso de la no ficción es más poderosa aún la influencia y la fuerza que puede ejercer la manera de contar y de “operar” que tiene el montaje, es decir las operaciones in situ, porque -como ya hemos comentado- es en esta etapa del proceso de construcción de significados donde se elabora la dramaturgia final, el sentido final del film.²⁵

Las herramientas de operación del montaje son recursos que, en el caso de *Permanencia*, se utilizaron con mayor énfasis para la resignificación del material de archivo.

En las siguientes versiones de montaje a medida que continuaba filmando, pude delimitar mi trabajo a estructurar estos tres tipos de secuencia, las del cotidiano, las entrevistas con material de archivo y las de octubre. Cuando entré al período de titulación y se estableció una primera entrega de un avance del montaje, paré de filmar, hice una nueva selección y esta vez me predispuse a construir un comienzo y un final, una introducción y una conclusión.

Esta delimitación que planteo en este punto se puede relacionar con las estrategias de montaje que aborda Coti Donoso en *El otro montaje*. Primero analiza las funciones del montaje planteadas por Jaques Aumont: «función sintáctica, función semántica y función rítmica.»²⁶ explicando cual es la finalidad objetiva que tiene el montaje, Donoso define a la primera función como la capacidad del montaje para crear una expresión gramatical, la segunda función la concreta como la conformación de un sentido más relacionado a lo perceptible que sugiere la obra, y la tercera función la relaciona a la

²⁵ Donoso, Coti. *El otro montaje*. Chile: La pollera ediciones, 2017. Edición en Kindle.

²⁶ Donoso, Coti. *El otro montaje*. Chile: La pollera ediciones, 2017. Edición en Kindle

cadencia que marca el montaje a la obra. De forma general Donoso habla acerca de los conceptos que Ernesto Arditos considera elementales para la construcción de un documental: «la idea o concepto a transmitir, la emoción que se busca generar y la información que indica que es lo que sucede (cuándo, dónde, cómo y por qué).»²⁷

No había considerado la posibilidad de utilizar mi voz en el montaje de *Permanencia*, creía posible hilvanar las secuencias por medio de la voz de mi padre, sin embargo, sucedía algo extraño con las entrevistas, puesto que nunca se sabía a quien le hablaba mi padre, simplemente dialogaba con la cámara. Esto me hacía pensar en que ese montaje denotaba una falta de propósito. Pensaba en que la aproximación del espectador con este personaje sería difícil, incómoda quizás, sin un intermediario que anunciara la motivación del porque una cámara acompaña a este adulto mayor, en un espacio tan íntimo como su hogar y sus recuerdos. Así que construí una introducción en la que proponía una frase acerca de la memoria y desarrollaba un pequeño texto donde presentaba a mi padre, pero erróneamente también hablaba de mí, esto fue algo sobre lo que mi tutora me hizo caer en cuenta y luego corregí. Así mismo estructuré unas secuencias en las que de manera informativa hablaba acerca de los sucesos de junio de 1959, y de forma discursiva exponía mi análisis acerca de cómo esos hechos se vinculaban a los acontecimientos en octubre de 2019.

Para una de las últimas versiones de montaje, seguí las recomendaciones de mi tutora acerca de aspectos relacionados al sentido y la forma del documental, para ganar claridad narrativa y mejorar detalles relacionados al sonido, duración de planos, y la edición estética del archivo fotográfico. Para esta versión me propuse reformular la introducción, siendo más preciso respecto a mi mensaje, pero sin ser tan expositivo. Técnicamente mejoré el registro de mi voz y trabajé en la intención con la que debía

²⁷ Donoso, Coti. *El otro montaje*. Chile: La pollera ediciones, 2017. Edición en Kindle

grabar. Continué por quitar la secuencia informativa acerca de 1959 y también eliminé la secuencia de mi discurso acerca de octubre, pues, aunque este evento haya influenciado en determinada parte expresiva del documental, hablar preponderantemente sobre él, era desdibujar la motivación original de *Permanencia*. Así que me concentré en desarrollar un retrato más claro de mi padre habitando físicamente el tiempo presente y mentalmente el pasado, a través de sus recuerdos.

La construcción de este documental consistió en una constante transformación de los métodos de rodaje, y resignificación de la expresión sensible que atravesaba al montaje. El filmar en un largo periodo de tiempo, sirvió para encontrar una mayor aproximación a la realidad de la vida pasada y presente de mi padre. Ante todo, me quedo con la idea de que el montaje se fundamenta en un proceso de enfoque, donde el montajista ejecuta una selección pormenorizada de todo el material que le llega, para encontrar el planteamiento más simple, claro y preciso, que pueda dotar de una voz a la obra cinematográfica que está terminando de componer.

Metodología

- Investigación acerca de los acontecimientos históricos sobre los levantamientos sociales de los años sesenta en Ecuador.
- Realizar entrevistas al sujeto retratado para establecer cuáles serán los temas recurrentes que se pueden desarrollar en las entrevistas de los siguientes periodos de rodaje.
- Aproximación a un método de rodaje más adecuado para retratar al personaje principal.
- Observación de las actividades cotidianas del personaje principal, para hacer una selección de lo que es y no importante registrar durante el rodaje y además encontrar los momentos adecuados para filmar.
- Hacer una escaleta en base a las secuencias que vayan surgiendo en el proceso de montaje.
- Estructurar el montaje conforme se va desarrollando el rodaje.
- A partir de un montaje que se construye en la prueba y el error, reescribir mi voz para adaptarla de la mejor manera posible al sentido de este corto documental.

CRONOGRAMA DE REALIZACIÓN DEL PROYECTO DOCUMENTAL

PERMANENCIA

| ACTIVIDAD | MES | MES | MES | MES | MES | MES |
|------------------------------------------------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| Selección de archivos fotográficos, hemerográficos y de vídeo. | x | x | | | | |
| Pre producción de planos de espacios en la ciudad y entrevistas. | | x | | | | |
| Rodaje de espacios y entrevistas. | | | x | | | |
| Montaje | | | x | x | x | |
| Corrección de color y mezcla | | | | | x | x |
| Exhibición | | | | | | x |

BIBLIOGRAFÍA

1. Amiel Vincent, Monique Perriaux y Vicente Carmona Gonzáles. *Estética del Montaje*. Madrid: Abada Editores, 2005.
2. Bazin Adré. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2014.
3. Campaña, María. *El otro cine de Eduardo Coutinho*. Quito: Campaña Ramia, María, 2012.
4. Deleuze Gilles, Pablo Ires y Sebastián Puente. *Cine II: Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2014.
5. Didi-Huberman Georges. *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.
6. Dominique Villain. *El montaje*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
7. Donoso Coti. *El otro montaje*. Chile: Ediciones La Pollera, 2017.
8. Eisenstein Sergei. *La forma del cine*. Siglo XXI Editores, 1986.
9. Kracauer Siegfried. *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2013.
10. León Christian. *El documental en la era de la complejidad*. Quito: Corporación Cinememoria, 2014.
11. Mary Ann Doane. *La emergencia del tiempo cinematográfico*. Murcia: Cendeac, 2012.
12. Marafioti Roberto. *Signos en el tiempo*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
13. Nichols Bill. *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
14. Nichols, Bill. *Introdução ao documentário. Brasil: Papyrus Editora, 2005*.
15. Paz María Antonia y Julio Montero. *El cine informativo*. Barcelona: Ariel, 2002.
16. Roy Thompson. *Manual de montaje*. Madrid: Plot Ediciones, 2001.
17. Walter Murch. *En el momento del parpadeo*. España: Ocho y medio, Libros de Cine, 2003.
18. Tarkovski Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, 2015.

FILMOGRAFÍA

1. Alan Berliner. <<Nobody's Business>>. Documental rodado en 1996. Video en zoowoman, 60min. <https://zoowoman.website/wp/movies/nobodys-business/>
2. Alan Berliner. <<First Cousin Once Removed>>. Documental rodado en 2012. Vídeo en YouTube, 78 min. https://www.youtube.com/watch?v=VyOMGnigrAs&t=169s&ab_channel=IgnacioLaraVivanco
3. Iván Mora. <<La bisabuela tiene Alzheimer>>. Documental rodado en 2012. Video en CholoFlix, 52min. <https://choloflix.com/peliculas/documental/la-bisabuela-tiene-alzheimer/>
4. Mariana Arruti <<Trelew>>. Documental rodado en 2004. Video en You tube, 98min. <https://www.youtube.com/watch?v=eyQCPQOWGyk&t=3962s>
5. Maite Alberdi. <<La Once>>. Documental rodado en 2014. Video en Netflix, 69min. <https://www.netflix.com/watch/80097217?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C7ea8511e-d0cd-4b0a-8006-def6e7fb0a23-19222578%2C%2C>
6. Maite Alberdi. El salvavidas. Chile: Errante Producciones, 2011. 64min.
7. Maite Alberdi. <<Yo no soy de aquí>>. Documental rodado en 2016. Vídeo en YouTube, 25min. https://www.youtube.com/watch?v=Je6eMjOr1vg&t=488s&ab_channel=TheNewYorkTimesenEspanol
8. Jean-Luc Godard. Adieu au langage. Suiza: Wild Bunch / Canal+ / Centre National de la Cinématographie, 2014. 70min.
9. Jean-Gabriel Périot, «Nijuman no borei» Documental rodado en 2007. Vídeo en Vimeo, 10min. <https://vimeo.com/jgperiot>
10. Carla Valencia. Abuelos. Chile – Ecuador: Ministerio de Educación del Ecuador, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2010. DVD (blu-ray), 93min.
11. Coti Donoso. «Ciclo de charlas, tu propia película». Conferencia filmada en 2008. Vídeo en YouTube, 6:38. https://www.youtube.com/watch?v=P9NrzWI6ypo&ab_channel=cicludecharlas

12. Dario Aguirre. <<El Grill de César>> Documental rodado en 2013. Video en Retina Latina, 88min. <https://www.retinalatina.org/video/el-grill-de-cesar/>
13. Luís Guerin, «En construcción» Documental rodado en 2001. Video en You Tube, 125min. https://www.youtube.com/watch?v=puiLV6rWdlE&ab_channel=sat3MSC
14. Luisa Sossa. <<Ines. Recuerdos de una vida>>. Documental rodado en 2013. Video en Retina Latina, 72min. <https://www.retinalatina.org/video/ines-recuerdos-de-una-vida/>
15. Emanuel Giraldo Betancur. <<La bendita manía de contar>>. Cortometraje rodado en 2015. Video en Retina Latina, 29min. <https://www.retinalatina.org/video/la-bendita-mania-de-contar/>
16. Javier izquierdo. <<Un secreto en la caja>>. Película documental rodada en 2016. Video en Retina Latina, 71min. <https://www.retinalatina.org/video/un-secreto-en-la-caja/>
17. Susana de Sousa. <<48>>. Película documental rodada en 2019. 93 min.