



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Producción artística individual

El hombre de piedra

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Cine

Autor:

Andrés Sáenz

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Andrés Sáenz, 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 (nombre de la carrera que cursa). 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 Comité de defensa

Manuel Sarmiento
Tutor del Proyecto Pedreros

Javier Andrade Morales
Miembro del Comité de defensa

Abel Arcos
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Agradezco a Dios por haber forjado mi camino junto con mi hijo Luca y también a su mamá Arielle que me han llevado a descubrirme como ser humano. También agradezco a mis padres, hermanos y amigos cercanos. A todos los docentes y a la comunidad que representa la Universidad de las Artes, a mi tutor de tesis Manolo Sarmiento. Un agradecimiento especial a Sulyn Bermudez por haber tendido la generosa intención de acompañarme en el proyecto.

Dedicatoria:

Una dedicatoria especial a Luis Alberto Chumania Ñacato y a toda su familia por haber abierto las puertas de sus vidas para la realización de esta tesis.

Resumen

Luis Chumania, un hombre de 72 años de edad que se ha dedicado al oficio de picapedrero a lo largo de su vida. *El hombre de piedra* es un cortometraje documental que a través de la observación y la búsqueda estética/plástica y lenguaje cinematográfico, se propone representar el cotidiano de un ser humano, su familia, un oficio y un crear un tiempo/espacio en la reconstrucción de la realidad.

Palabras Clave: Cortometraje, Documental, Trabajo con piedra, Observación, Realidad.

Abstract

Luis Chumana, a 72-year-old man who has dedicated himself to the stonecutter's trade throughout his life. *El hombre de piedra* is a documentary short film that through observation and aesthetic/plastic search and cinematographic language, aims to represent the daily life of a human being, his family, a trade and create a time/space in the reconstruction of reality.

Keywords: Short film, Documentary, Stone work, Observation, Reality.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN:

1.0 Observación: La vida a través de la refracción de la luz.....	09
1.1 Frederick Wiseman.....	13
1.2 Un lugar a donde dirigir.....	15
1.3 Un lugar desde donde surgir.....	16

CAPÍTULO I : Genealogía

2.0 Referencias cinematográficas.....	18
2.1 Contexto, un reflexión obligatoria.....	22
2.2 Referencias literarias.....	25
2.3 Referencias musicales y sonoras.....	28
2.4 Otras referencias.....	29

CAPÍTULO II : Propuesta Artística

3.0 Primeras intenciones:

La estética de la piedra y la delicadeza del cuerpo humano.....	30
3.1 Manifiesto: Cine crudo.....	31
3.2 Intuición: Un acto de resistencia.....	33
3.3 La resiliencia de la planificación espontánea.....	34
3.4 Propuesta de Montaje.....	36

CONCLUSIONES.....	40
-------------------	----

BIBLIOGRAFÍA.....	43
-------------------	----

FILMOGRAFÍA.....	44
------------------	----

Introducción

1.0 Observación: La vida a través de la refracción de la luz.

El proyecto cinematográfico *El hombre de piedra*, es un cortometraje documental, que propone presentar la vida del señor Luis Alberto Chumania Ñacato partiendo de su cotidiano en relación a su oficio como picapedrero en la cantera Blanquita, ubicada en las faldas de la Reserva Ecológica Antisana. El cortometraje está abierto a las posibilidades de capturar el tiempo que ha transcurrido ante los ojos y sobre todo, a través del cuerpo de Luis como lienzo o soporte receptor de vida en relación a su trabajo con la extracción y descomposición de una piedra en varias de menor volumen, para que puedan ser comercializadas en el mercado de la construcción. Por este motivo, me parece importante e idóneo, construir el cortometraje en base a las características y elementos que caracterizan la modalidad documental de *observación*, según lo propuesto por el autor Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad*.

Bill Nichols ha clasificado la manera de producir documentales en cuatro distintas modalidades. La modalidad expositiva, de observación, de interacción y reflexiva. Cada una de estas clasificaciones tiene ciertos patrones para construir un lenguaje audiovisual en relación al diálogo entre realizador y sujeto social¹ representado y el uso de su imagen en relación al resto del mundo que lo rodea, como su interacción indirecta con el público que acepta o no la “realidad” expuesta en imágenes y sonidos. El uso del sonido es una herramienta importante de construcción que ha ayudado a la clasificación propuesta por Nichols y que muchas veces su uso e intención marca la diferencia entre una y otra modalidad. Desde la forma sobre el uso de la voz, ya sea a manera de *voiceover*, entrevistas o la aleatoriedad de los diálogos, hasta la incorporación de la música como parte o no del mundo al que pertenece el sujeto social. Estas líneas conceptuales que se suman al uso de la cámara, el lenguaje heredado o no del teatro o del cine de ficción, la puesta en escena² y el tipo de relación a través del diálogo entre realizador, obra (sujeto social) y espectador que se plantean en el documental, determinan la intención y la

¹ Bill Nichols usa el término sujeto social, para referirse a la persona, al grupo de personas o la institución que el documentalista está presentando para la construcción del documental como personaje o personajes centrales, tipo eje narrativo.

² Puesta en escena, es un termino del teatro que ha sido heredado por el cine de ficción y que ahora puede ser totalmente aceptado en el documental, después de haber fijado y clasificado los documentales que son del tipo de interacción. Nunca está demás mencionar las muchas veces que los hermanos Lumiere repitieron la escena de los obreros que salen de su fabrica, inclusive cambiando el vestuario de la gente.

manera como el realizador genera un discurso en torno a la realidad o sobre la relación que esta genera entre lo que se propone como material cinematográfico y lo subjetivo del espectador como un miembro activo o pasivo dentro de la cadena de producción cinematográfica. Todos estos factores como resumen, se puede decir que determinan la modalidad en la que se mueve un documental.

Por ahora, para efectos de la presente tesis y la realización del cortometraje *El hombre de piedra*, nos vamos a detener en la modalidad de representación de observación, que como principal característica que la diferencia de las otras modalidades, es la *no* o la *mínima* intervención del realizador en lo que sucede frente a la cámara y el micrófono.³ La forma dilatada de generar este tipo de material documental, se despliega mediante la cesión del control de lo que sucede frente a la cámara por los hechos fortuitos de la realidad bajo un mínimo control o manipulación de un ente extraño con respecto a esa realidad a la cual se está observando, en este caso a través del cámara y el micrófono.

Esto puede y debe quizás cambiar en la sala de montaje, donde se recoge una tercera escritura de la película para la organización de los eventos causados frente a la cámara y el micrófono.⁴ La organización de los eventos, tanto visuales como sonoros, deben ser observados y analizados bajo una mirada reorganizada. Esta mirada, sirve para generar un lenguaje que procura estar en consonancia con la búsqueda del autor. También debe funcionar a manera de catalizador para nueva etapa de descubrimiento, con una sistematización de lecturas y relecturas de las imágenes y de los sonido capturados, que permita descubrir la potencialidad de su verdadera esencia estética y artística sobre la construcción en la línea de tiempo. Es importante subrayar el valor del deseo, muchas veces escondido del autor, sobre la necesidad de transmisión de sensaciones a través de la película y el discurso que se forma en torno a la creación con un nivel importante de intuición, como es el caso de este proyecto. Uno de las conflictos creativos e interrogantes que devela, *El hombre de piedra*, es la consideración del grado de participación del autor. La solución, que está más clara, es la incorporación de este elemento interrogativo como un criterio de montaje para la creación final del discurso del film. De esto depende si se logra o no crear un documental bajo la modalidad de observación propuesta por Nichols.

³ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1991), 72-78.

⁴ Se piensa que es una tercera escritura de la película, tomando en cuenta que la planificación o la preproducción podría ser la primera y la segunda el momento de la producción o el rodaje.

Todo documental tiene como base un aspecto de observación, el mismo hecho que parte de la funcionalidad de un dispositivo como una cámara que capte símbolos a través de una lente, establece que cada pieza cinematográfica genere una relación observador observado en diferentes niveles por la cadena natural productiva de una pieza audiovisual desde su creación hasta su reproducción.

Cómo menciona Bill Nichols, en una entrevista que realiza la Universidad Carlos III de Madrid⁵, cada modalidad o manera de hacer documentales genera una respuesta revolucionaria frente a otras maneras predecesoras, si se quiere analizar desde una postura cronológica, de hacer películas documentales. En este caso los documentales tipo de observación fueron una respuesta a los documentales que se generaban y se siguen generando bajo una modalidad expositiva, documentales que se construyen de forma que el autor autor tiene el control absoluto y definitivo de lo que se dice, casi como un dios omnipresente que determina que significado debe tener cada símbolo dentro del cuadro. El ejemplo más claro de esta modalidad, se presenta cuando una voz en off determina lo que se está viendo en la imagen sin dar lugar a dudas. Bajo esta misma dinámica, los documentales que se desarrollan bajo una perspectiva de observación, cuidando la influencia del realizador sobre los eventos que suceden frente a la cámara, han generado una respuesta ante la manera de hacer documentales bajo una nueva modalidad, que quizás ya existía desde *Nanook of the North* (1922)⁶. La modalidad interactiva, representa la realidad que se relata a partir de la reconstrucción de hechos de un evento determinado, casi siempre del tiempo pasado, inmediato o no y que son reproducidos como objeto de realidad. Como resultado y siguiendo la lógica que propone Bill Nichols, se genera una modalidad para hacer documentales tipo interactiva, inclusive considerando *la animación* como técnica aceptada para la construcción de films documentales.

Con este preámbulo, quiero mencionar que la mayoría de documentales se mueven dentro de una paleta de posibilidad de representación. En un extremo puro de la modalidad de observación, esta tendría características como la ausencia definitiva del comentario en *voiceover*, la ausencia de música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente

⁵ Bill Nichols, Entrevista, How to make History repeat itself: Documentary Reenactment y (YouTube: UC3M), <https://www.youtube.com/watch?v=NriIZYZj6FQ>.

⁶ *Nanook of the North*, conocida en el mundo hispanohablante cómo *Nanook el esquimal*, es un largometraje documental dirigido por Robert J. Flaherty, donde el realizador, hace actuar a una familia de esquimales inuit haciendo tareas que son comunes a sus quehaceres cotidianos. También es considerada como pionera en el mundo del documental, en cuanto a la forma narrativa con intención y que se sujeta a una lógica de producción moderna.

descartadas. La realización del documental, *El hombre de piedra*, busca quizás este extremo, pero con una variante en cuanto al filtro de lo que la cámara quiere filmar y lo que queda en la sala de edición, buscando un resultado que procure respetar éticamente a la o las personas representadas.

Desde un principio se planteó que en *El hombre de piedra*, no exista una intención de provocar o que ocurra un incidente delante de la cámara como Bill Nichols hace referencia cuando cita la diferenciación que hace Erik Barnouw entre Cine Directo y Cinéma Vérité⁷. Se puede decir que mi intención como realizador durante el rodaje fue madurando y me propuesta cambió en función de estar atento a los sucesos que pasen delante de la cámara desde una calidad de observación y que también partan de una estética que genere un ritmo narrativo o de construcción cinematográfica. Pero que finalmente la surja de un equilibrio entre el bienestar del personaje y la del proyecto. Para esto, se propuso realizar un viaje hacia Oyacahi, unas aguas termales ubicadas en la parroquia rural del cantón El Chaco de la provincia de Napo. Se puede decir que existió la generación de un contexto definido, pero que no parte desde una necesidad de producción pero si desde una necesidad para procurar el bienestar de la persona retratada, en este caso, Luis Chumania.

Por todo lo mencionado en los párrafos anteriores, propongo la realización del cortometraje documental, bajo dos premisas importantes. La primera es generar un tipo de documental a partir de elementos básicos que compongan una realidad en concreto, sea esta una representación o un retrato. Esta realidad debe tener un sujeto social que sea eje central narrativo, tipo personaje. También a su vez el sujeto representado, o si se quiere usar un mejor término, el sujeto retratado, debe ser evaluado desde una perspectiva a partir de su cotidiano, ya sea su hogar, su familia, su oficio o los eventos fortuitos que vayan surgiendo en el presente y tengan raíces en el pasado o anticipen el futuro. La segunda intención es filmar bajo una perspectiva de un plan de rodaje orgánico, como me gusta llamarle, junto con la fe a tener un cortometraje a partir de la paciencia y la observación con el consentimiento y el permiso del sujeto social retratado. Bajo esta forma de propuesta, pienso que debo prepararme para resistir con mi decisión inicial y

⁷ Según Bill Nichols, Erik Barnouw diferencia los términos *cine directo* del *cinéma vérité*, porque en el primero en ningún momento el realizador intervine sobre los hechos que se presentan frente a la cámara, en cambio en su variante propuesta principalmente por Jean Rouch, un modelo de realización que parte de un incitador que es arrojado hacia la realidad y después se recoge por medio de la cámara cómo se desarrolla dentro de este marco focalizado de un determinado espacio y momento. Vale la pena mencionar que para otros autores, también según Bill Nichols, no existe ninguna diferenciación.

asumir las consecuencias de filmar elementos fortuitos delante de la cámara y del micrófono sin temor a no tener nada “interesante” que decir al final de la realización de la obra.

Estoy consciente del tiempo que tengo como realizador para plasmar, ejecutar la obra y el tiempo de pantalla que tengo como documental cortometraje. Esto podría llegar a ser un conflicto en cuanto a todo lo que quiero lograr desde esta calidad de observación que se requiere bajo una premisa de estudio desde la paciencia, para poder lograr resultados interesantes. De igual manera siento que una tesis es un lugar idóneo para plantearse algo así y que puede llegar a ser una oportunidad más que una adversidad.

Por último, es importante mencionar que este proyecto ha ido evolucionando en cuanto a la forma de ser tratado. Al principio tenía una estructura un poco más rígida, bajo una planificación, como un documental necesita. Durante el transcurso de la realización, la intención fue cambiando hasta convertirse en un proyecto que busca lo espontáneo. Sin tener una meta fija para capturar imágenes y sonido, capaz solamente incitando a generar imágenes que sean necesarias tanto para el documental pero que paralelamente sean también de beneficio para el participante representado, sin caer en un lenguaje televisivo o tipo reportaje. La realización misma del documental y el acercamiento con Luis Chumania, me hicieron ver lo que realmente tenía que filmar. La espontaneidad y la improvisación fueron características clave para poder lograr tener un cortometraje que sea el reflejo de que he venido buscando como realizador.

1.1 Frederick Wiseman

Parece casi imposible hacer un documental de observación sin una reflexión sobre Fred Wiseman y su manera de hacer cine. Su sabiduría y maestría para realizar películas de observación abrieron un campo sin dimensiones para poder retratar una realidad con ayuda de una herramienta científica de observación que compromete todas las formas para hacer cine anteriores y nos invitó a replantearnos lo que valoramos y calificamos como real. Wiseman puso en tela de juicio y revalorizó la presencia del autor y la diferenciación en la determinación de lo que es real de lo que no lo es o al menos de como se la representa. Ahora por este tipo de documentales y gracias a la historia del cine podemos también valorar y pensar en una reflexión que nació casi con el surgimiento mismo del cine y que se refiere a esta característica ontológica que se ha entregado a la

imagen cinematográfica y que es considerada por muchos como un hecho irrefutable y que André Bazin trató en su obra *¿Qué es el cine?*.

Bazin reflexiona en cómo el cine, en herencia del nuevo giro que por un lado la fotografía ya había marcado en relación a la búsqueda estética y por otro lado la búsqueda psicológica de las artes plásticas, que tenían la necesidad de retratar el mundo exterior de una manera cada vez más precisa y que comenzó con la prefiguración de la perspectiva y el método científico que derivó en el desarrollo de la tecnología en el *Renacimiento*.⁸ Como resultado de esta herencia el cine con su capacidad de transmitir una representación y generar en el público una sensación de realidad, libero a las artes plásticas de esta necesidad que se había auto otorgado.

Por este motivo, documentales del tipo de observación, que son el tipo de películas que se reflejan en la extensa filmografía de Wiseman, tienen esta capacidad de llevar una representación al extremo de veracidad en cuanto a lo que se ve y escucha, respetando la objetividad de todos los involucrados en el proceso de hacer películas bajo esta modalidad.

Para Wiseman, lo único que necesita es el permiso para filmar a personas dentro de su cotidiano. Con un equipo reducido de filmación, una cámara de 16mm y un micrófono hace de su filmografía un modelo de producción ahorrativo y poderoso. El director menciona que nunca usa una voz tipo narración y la iluminación casi siempre es con luz natural. También es importante para el realizador tener una conversación detallada con los sujetos que pertenecen a las instituciones que él retrata. En esa conversación el director, les explica el método que él usa para filmar y para armar el documental. También les informa sobre la forma como se distribuye la película y el porcentaje de material que usa en la película final en relación a todo el material en bruto que se ha rodado.

Dependiendo de la respuesta que den los sujetos en relación a su permiso para usar su imagen o su voz, Wiseman elimina escenas que ha rodado o las deja si obtiene el permiso de las personas que ha retratado.⁹

Me parece un método muy lógico para abordar *El hombre de piedra* debido a la naturaleza del mismo. La reducción extrema del equipo de filmación a lo mínimo, la falta de equipo técnico y la brevedad del tiempo en que se debe construir el cortometraje, hacen

⁸ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, (Madrid: Ediciones Rialp, 1990), 23.

⁹ Frederick Wiseman, *Privacy and Documentary Filmmaking*, (Publicaciones: The Johns Hopkins University Press, 2001), 41-43.

que el modelo de producción mínimo y simplificado del Wiseman, puedan cobrar un nuevo valor en la pantalla.

Por otro lado, este permiso que otorgan las personas que van a ser retratadas una vez que se les explica de forma sistemática lo que va a suceder con las imágenes y los sonidos capturados, responden a la ética que se propone Nichols cuando reflexiona sobre el tema. Para Nichols el documental tiene un fuerte valor en cuanto a la retratación del mundo y como es aceptado por las audiencia. Esto implica que no tiene la misma calidad ética que la ficción. El público toma como real lo que está observando, por este hecho el valor ético tiene una dimensión que se debe tener en cuenta al momento de organizar un documental de este tipo.

Este tema es un asunto que me incomodó desde el principio y que logró romper cuando entregué la cámara a Luis Chumania para que él me grabara y con mi decisión en la sala de montaje de dejar este plano en la edición final. Aunque esto no me libra del todo sobre la intención de la obra, lo que si busca es una mirada sincera y respetuosa ante la vida de Luis Chumania y las personas y animales que viven a su alrededor. Es importante mencionar el profundo respeto que tengo por personas que se ganan la vida con este tipo de trabajo y que tiene una exigencia fuerte para el cuerpo. Es importante visualizar el cortometraje para poder definir este apartado en función de si se cumple o no con el cometido ético.

1.2 Un lugar desde donde surgir

Este proyecto nace años atrás, antes de entrar a la universidad. Por el año 2015 grabé a un par de personas, José Luis Columba Paucar y Segundo Francisco Paucar Paucar, dos personas que ejercían el oficio de picapedreros. En ese entonces me llamó la atención de este trabajo cuando realizaba caminatas por el barrio donde vivo. Aunque mis fines de aquella época eran un distintos a las actuales y a los que me han acompañado durante mi experiencia en la universidad, revisando el material se puede ver ya la existencia de una intención hacia una búsqueda estética que parte de un evento en particular que llama la atención.



Fotogramas 2: Conjunto de planos del trabajo de picapedreros para la construcción del video comercial de Cerveza Artesanal Sucre.¹⁰

Por este motivo es importante mencionar que lo primero que me llamó la atención fue el trabajo en piedra en contraste con la dimensión humana. Es importante aclarar que los motivos que me mueven en el presente han ido evolucionando y aunque todavía me siento motivado por la estética, siento que ahora prefiero dar tributo y prioridad a la espontaneidad y la casualidad. El trabajo con piedra y roca dura continúa siendo un eje central del documental pero quedaría relegado a escusa si los eventos imprevistos de la vida nos llegaran a enlazar a Luis Chumania y a mí ante una situación totalmente distinta. Esto quiere decir que el trabajo con piedra puede quedar minimizado por los eventos que salen de control en la vida.

1.3 Un lugar a donde dirigir

Estando consciente del contexto académico del proyecto, el objetivo principal que me mueve a desarrollar y producir el cortometraje documental, *El hombre de piedra*, que retrata la vida de Luis Alberto Chumania Ñacato en relación a su oficio como picapedrero en la cantera Blanquita, ubicada en la faldas de la Reserva Ecológica Antisana, es la búsqueda estética propia del proyecto y la reflexión sobre la autoría y la participación del autor sobre el documental finalizado y listo para entrar en la etapa de exhibición, en este caso la esfera académica.

¹⁰ En el 2015 grabé a dos personas haciendo el oficio de picapedrero y me dieron su autorización para generar un video publicitario para la promoción de una cerveza artesanal que hacía en esa época con el nombre de Cerveza Sucre. A continuación dejo el enlace a YouTube, donde se puede ver la pieza videográfica: <https://youtu.be/kWHWiVe5KGQ>

Es importante nutrir una base teórica con una investigación sobre la construcción de un documental en base a la modalidad de observación descrita por Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad*, y a la vez estar atento para poder reflexionar sobre las otras modalidades, expositiva, interactiva y reflexiva.

Como todo proyecto cinematográfico con un cierto nivel de sentido de exploración y junto al valor intrínseco de una opera prima, pienso ir trazando una propuesta sonora y visual que proponga un lenguaje en función del mundo que se intenta retratar y en paralelo con las intencionalidad autoral.

Un criterio de construcción pasa sobre la reflexión sobre el hecho performativo sobre el intento de pasar desapercibido o no como documentalistas y así lograr en un periodo corto de tiempo quizás tener un cierto grado de intimidad con el personaje principal para retratar, así como de su entorno, su familia y su cotidiano.

Esto se impregna de la búsqueda estética sobre la atención que se dedica a registrar en la base a la liberación del control sobre los eventos que pasan delante de la cámara y del micrófono. Para esto es importante contar con un equipo de rodaje reducido para minimizar el impacto del mismo dentro de los sets de filmación y la atmosfera que se procura crear.

Donde afianzo mi búsqueda es la representación de lo real, sin que quizás tenga un tono militante ante el gobierno actual, los futuros o predecesores, si intenta ser un manifiesto que genera sentido de poder en cuanto a la democratización de la industria audiovisual y las posibilidades de los nuevos medios. Pero queriendo ir más lejos y esa es la intención primaria de este documental, es generar un sentido político de hacer a través del respeto y la construcción del espíritu en relación al otro, adaptando y configurando el continuo intercambio que genera la realidad colectiva.

Propongo un manifiesto muy simple, pero quizás poderoso. Pienso usar el material tanto de audio como video de una forma bruta, sin proceso elaborados de postproducción, algo que ahora es muy común en redes sociales y el internet en general. Esto implica tener golpes de sonido, sombras de mí dentro de cuadro, la presentación del realizador buscando un mejor ángulo y altura de cámara para conseguir una composición de cuadro aceptable, etc.

Genealogía

2.0 Referencias cinematográficas

Se ha tomado como base referencial nacional el documental, *Los hieleros del Chimborazo* (1980), un cortometraje realizado por Igor y Gustavo Guayasamín durante un lapso de tiempo que se prolongó durante aproximadamente tres años, desde finales de la década de los años setenta e inicios de los ochenta en la provincia del Chimborazo, en el Ecuador. El documental trata sobre la vida y profesión de indígenas que viven de la extracción de hielo del volcán Chimborazo. La película buscan contar la trayectoria y la preparación que hace Baltazar Uscha junto con su familia para la extracción, la ascensión y el descenso consiguiendo bloques de hielo para transportarlo y venderlo en el mercado de la ciudad de Riobamaba.

Los hieleros del Chimborazo, es una pieza cinematográfica que es clave en la historia filmica del Ecuador, no solamente por su valor artístico, sino como documento que reflexiona sobre el hombre, el paso del tiempo y la construcción de la realidad.¹¹ El documental de los hermanos Guayasamín responde a una estética de la época, con el uso de elementos visuales como la voz superpuesta. Esta voz se representa con elementos narrativos como títulos textuales superpuestos sobre la imagen o una voz tipo entrevista, que narra unas imágenes que no tienen que ver con la realidad inmediata de esa voz. La construcción en base a eventos cronológicos resuelve una narrativa en base a una acción y una reacción. También la representación documentalista bajo una fusión entre una modalidad de observación que no logra desprenderse de una modalidad expositiva.

Las intenciones de *Hieleros* deben ser enmarcadas dentro de una época que retrata a un personaje (sujeto social) indígena y obrero o trabajador subalterno o pobre, en el Ecuador. A nivel regional debe ser considerada dentro del movimiento Nuevo Cine Latinoamericano que tiene como fundamento la lucha política de clases sociales y la incitación al análisis crítico del dominio que tiene el poder sobre el desarrollo social, sobretodo hacia sectores históricamente marginados en el continente latinoamericano. En el desarrollo de esta tesis, voy a tomar como eje transversal, una mirada autocrítica, tanto desde la forma como desde el concepto sobre una reflexión de la diferencia de épocas entre las dos películas, para generar una introspección sobre mi papel como autor en esta

¹¹ Carmen Borja, *Hieleros del Chimborazo*, Entrevista a Igor Guayasamín, (Revista Terra Incógnita, N° 29, junio 2004).

época determinada de mi vida y del contexto tecnológico desde el cual estoy construyendo. Esta época se despliega con el uso descomunal de imágenes y sonidos que determinan el rito y los efectos de las redes sociales, la accesibilidad que permite el internet hacia el conocimiento, la tecnología y los modelos de producción que se reciclan para ser pensados desde una post-pandemia del COVID-19.

Es también importante mencionar la respuesta que tuvo del *Neorealismo italiano* en consecuencia a una guerra que devastó modelos antiguos de producción y que llevó a los cineastas a filmar en las calles, buscar historias más realistas socialmente y recurrir a actores y actrices que provengan de esos mismos lugares. Esto dio paso a una regeneración del lenguaje cinematográfico y dio paso a un nueva esfera de posibilidades. Se puede mencionar el clásico largometraje de Roberto Rossellini *Roma, ciudad abierta* (1945), donde el director se lanzó a filmar en parte de la ciudad devastada por la guerra, usó una narración en base a sucesos reales que fueron extraídos de la misma realidad de la época y de las personas que fueron los que habían participado en ese tipo de eventos. Esto creo una atmosfera que refrescaba la realización cinematográfica con el uso de escenarios reales que revitalizaba los elementos que componen la producción de una película. También se puede mencionar que como elemento recursivo, el director usó distintos tiraje de película, de distintas marcas y emulsiones para realizar la película, dejando así en segundo plano la importancia sobre impacto visual que podría producir el salto de una secuencia de imágenes a otra.¹²

Mencionado esto, y después de más de dos años intentado realizar distintos ejercicios de rodaje para la universidad bajo una coyuntura social radical, como fue la expansión de la pandemia por efectos del COVID-19, tuve que idearme para realizar proyectos que tengan otros modelos productivos más sencillos. El uso de cámaras que se tenga a disposición, inclusive si es la cámara del celular, tamaños de equipos de filmación reducidos y costos de operación viables.

Antes quizás de abordar mi postura como realizador frente al documental *Los hieleros del Chimborazo*, es importante referirme al documental de los hermanos Guayasamín desde una postura analítica y técnica sobre la construcción de su obra. Este tipo de análisis me permite filtrar el uso específico de la cámara en relación al montaje y en consecuencia tener una mirada un poco más amplia sobre la intención y el tiempo en que se realizó la obra.

¹² Roberto Rossellini, *El cine revelado*, (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002).

El documental está construido a manera de bloques narrativos que son secuenciales y que denotan una acción y una reacción en el desplazamiento del tiempo y del espacio. Aunque el documental comienza con una ruptura espacio/temporal con la escena colérica en el mercado del personaje central, el cortometraje sigue una línea secuencial cronológica que comienza con la preparación para la ascensión del volcán con la organización de los animales y el recogimiento de la paja del pajonal. Luego se muestra el camino que se recorre, la extracción del hielo, la preparación del retorno y finalmente la venta del hielo en el mercado central. Existen elementos estructurales que afianzan esta manera de generar piezas cinematográficas, se puede reconocer la agrupación de planos, ya sean de distintos valores, desde planos generales hasta planos detalle, que tienen una relación entre sí y que están ligados por la acción que sucede dentro del cuadro. Estos conjuntos de planos están ensamblados de una manera secuencial cronológica que responden a una relación entre lo que sucede antes y después de cada bloque y como unidad mínima dentro de la escena y que se relacionan en función de la acción principal. En este caso, los pasos cotidianos y secuenciales que son realizados por personas que extraen y comercializan del hielo que produce el volcán Chimborazo.

Entre los elementos significativos que se pueden encontrar en el documental de los hermanos Guayasamín, está el sonido ambiental e incidental, que busca enfatizar una acción determinada dentro del plano, lo que potencia la caracterización y la fuerza de la escena. Estos sonidos son la respiración de los sujetos sociales al momento de la exigencia física que denota la actividad que están realizando. También se puede oír el impactante sonido de un bloque de hielo deslizándose cuesta abajo por las laderas del volcán. Se puede notar, la inserción de una entrevista que comienza con lo que se asume es una pregunta del director: “¿Cuántos años tiene este negocio señora?”¹³, este elemento que llega a funcionar como un recurso fantasmal, desapropia esa voz de su fuente, que se mezcla con el sonido ambiente previo del mercado. Al parecer, se trata de una mujer que tiene un negocio en relación a la venta de bebidas que dependen del hielo extraído del Chimborazo. Por último, la inserción de un cantante músico que narra en kichwa aspectos de su entorno y que se teje con un sentido de imágenes que están al borde de una estética tipo videoclip musical.

Un elemento interesante del lenguaje filmico utilizado por los hermanos Guayasamín, es la inserción de un punto de vista generado a partir de una cámara

¹³ Diálogo extraído de la película Los hieleros del Chimborazo, TimeCode: 00:13:32:00.

subjetiva en primera persona. El uso de esta cámara representa el desplazamiento de la acción macro, vista desde la mirada de un sujeto dentro del cuadro y que rompe la estética narrativa general del cortometraje, logrando un desplazamiento del eje central de la cámara, que repercute en una reestructuración obligatoria del punto de vista y que resuena con la intención de los directores sobre el proceso inmersivo de la película frente al espectador. La cámara subjetiva, al igual que otros elementos, nos sitúan dentro de una lógica autoral que determina forzosamente un punto de vista y que obliga al espectador a situarse en un ángulo perceptivo angosto sin tener opción a la reflexión sobre el discurso audiovisual que se está elaborando.



Fotograma 1. Cámara subjetiva (Representación mirada animal de carga en movimiento)¹⁴

Otra referencia cinematográfica que es importante mencionar, es *Il Capo* (2010), un cortometraje documental realizado por el artista visual Yuri Ancarani. El documental, muestra la extracción de mármol en los Alpes Alpuanos en Italia, por personas y maquinaria que están dirigidos por un guía que los direcciona por medio de señales con las manos. El director logra mantener un equilibrio dentro del montaje con el uso de planos estéticos que construyen la narrativa visual y sonora. También logra con elementos internos del cuadro, un lenguaje narrativo que devela pequeños detalles del personaje principal. El cuidado de la fotografía y la mezcla de sonido son referente en cuanto al ahorro de recursos y que a su vez genera un equilibrio en cuanto a las decisiones de exposición y composición desde la cámara y la minimización de los elementos sonoros para la creación de un paisaje natural que resuena con el resultado final del film.

¹⁴ Gustavo Guayasamín y Igor Guayasamín, *Los hieleros del Chimborazo*, (Centro de Investigación y Cultura, Banco Central del Ecuador, 1980), 00:06:59:23.

Quizás uno de los elementos que más nos atraen es la mezcla de sonido, el detalle del golpe que se junta con el murmullo de la maquinaria, el sonido de las piedras cayendo por la acción de la gravedad es todo lo que se necesita escuchar para estar envuelto en el ambiente de la película.



Fotograma 4: Il Capo de Yuri Ancarani (Momento en que se revela La dureza del trabajo sin el uso de diálogo o de palabras).

A parte de la ausencia de diálogo es interesante como se arma un lenguaje desde el montaje para revelar momentos que son importantes en el film y que demuestran la necesidad de convertir una secuencia de imágenes en una proclamación que se sintetiza en un solo plano, en una sola acción, pero que recoge todo el trasfondo del tema, la difícil vida y la resistencia del cuerpo en relación al trabajo.

2.1 Contexto, una reflexión obligatoria.

Aunque el cuestionamiento de la raza no es tema o intención sobre el punto de vista que deseo representar en la vida de Luis Chumania, capaz auto considerado mestizo, si me interesa lo que propone Christian León, en el sentido de representación del otro, como sujeto participe de una creación representativa como lo es el género documental cinematográfico. Continuado con la referencia de *Los hieleros del Chimborazo*, Christian, en su libro, *Reinventando al Otro "El documental Indigenista en el Ecuador"* y en especial la reflexión que hace entorno al título *Cine observacional y relato naturalista*, cita una entrevista realizado a Gustavo Guayasamín, que fue realizada en el estreno de la película.

Lo importante desde el punto de vista formal es haber roto con la escuela normal del documental, que tiene una banda sonora explicativa

de lo que va pasando. El logro es haber desechado este tipo de escuela, y que el filme sea absolutamente limpio para que cada espectador saque sus conclusiones (Semana, 30 de noviembre de 1980: 14).¹⁵

Lo importante para seguir desarrollando esta cita y poder establecer mi posición como realizador frente a la dirección de un documental, es generar un discurso paralelo a la opinión reflexiva que genera Christian León, a partir de la opinión generada por uno de los autores del documental referenciado.

Efectivamente, la obra tiene el mérito de usar sonido directo y prescindir de la voz en off explicativa; sin embargo, en estricto sentido, no estamos frente a un cine directo. La elaborada composición de cuadro, el guión socioantropológico y el discurso de denuncia articulados en el filme hacen que todo aquello que registra la cámara tenga ya un sentido establecido de antemano. A pesar de la ausencia de la narración en off, el relato se sostiene en un argumento que busca reducir la pluralidad de sentidos propios del registro directo para anclarla al proyecto estético y político de los realizadores.¹⁶

Estando de acuerdo con la acotación de Christian sobre la posición que se toma frente a la realización de *Los hieleros del Chimborazo*, podría añadir que quizás el rasgo más importante que hace que la película se aleje de una calidad observacional y que no logre desprenderse del todo de la escuela a la que el autor se refiere, es la inserción de títulos sobrepuestos en la imagen y que quizás es una de las imágenes más importantes para representar y exponer al otro en el documental de los hermanos Guayasamín. Mientras que el agente social está siendo registrado por la cámara y el micrófono en un momento de vulnerabilidad emocional, quizás por su estado físico y psicológico, los autores deciden poner información que es relevante para su propósito en cuanto contar la historia que a ellos le interesa y que Christian se refiere como *proyecto estético y político*. Siento que es una decisión compleja, que inhibe una parte importante de la voz del representado y hace que su opinión quede inadvertida o vista desde un ángulo menos preciso. El sujeto social representado, quede plenamente al servicio de los intereses del autor.

¹⁵ Christian León, *Reinventando al otro, El documental indigenista en el Ecuador*, (Ecuador: La caracola ediciones, 2010), 177-179.

¹⁶ Ídem.

Los hieleros del Chimborazo, es parte de la corriente de un Nuevo Cine Latinoamericano, que se construye como un movimiento cinematográfico que refuerza la necesidad de un cambio social. El documental es parte de un cine crítico, militante e independiente que no tenían como un fin la unificación del movimiento bajo fines estéticos como era habitual en Europa o con fines comerciales como en Estados Unidos, sino como una respuesta política y revolucionaria. Por esto, y de ahí viene el nombre de un *Tercer cine*, como lo nombran en Argentina en 1969, Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, a partir de la producción y la exhibición de su película, *La hora de los hornos* (1968), donde claramente por medio de intertítulos, se llama a la movilización y a la lucha por la igualdad de clases sobre cualquier otro efecto que tenga el visionado de la película.¹⁷ Este movimiento justifica la necesidad y el gran efecto que tuvo este documental en nuestro país y en la región. También se puede sentir la necesidad de buscar nuevas historias en la ruralidad y el rescate de este tipo de actividades que también son artesanales y cumplen mérito propios que merecen ser representados, en este caso por esta película y por este gran movimiento del cine latinoamericano que funcionó muy bien en nuestra región no solo como arte, como instrumento de protesta y reflexión sobre nuestra realidad social.

También se precisa identificar el uso de cámaras y consolas de sonido portátiles que permiten una capacidad de registro libre, que emergen y ofrece nuevas posibilidades observacionales en cuanto a las realizaciones cinematográficas y la intención de los realizadores. Un punto clave en cuanto a la accesibilidad y la democratización de la producción cinematográfica y que es de valor para reflexión en cuanto al acceso que tenemos en la actualidad a la tecnología y a los medios de difusión.

Como la naturaleza de la presente tesis es la producción de un documental, a lo largo del texto, mencionaremos otras referencias cinematográficas que creemos son importantes para el desarrollo pleno del documental en cuanto a obra pero también para generar un punto de reflexión en cuanto a la creación vista desde un marco nacional e internacional.

¹⁷ Michael Chanan, *Revisitando el tercer cine*, Traducción: Ximena Triquel (University of Roehampton: Número 3, 2014), 16.

2.2 Referencias literarias

Es importante también situar al documental en un contexto cultural en evolución. Para ello es pertinente mencionar un movimiento de la literatura ecuatoriana como el llamado Grupo Guayaquil. Entre la tercera y la cuarta década del siglo pasado, la literatura nacional tuvo un momento importante con mucha producción intelectual. Los autores que se les ha enmarcado dentro del movimiento literario *Realismo social* o *Indigenismo*, tuvieron la urgencia de retratar o visibilizar la realidad y su representación a través del otro. Este otro, que ha sido visto históricamente desde una perspectiva del desplazamiento en el desarrollo social, ya sea por su realidad geográfica, su actividad económica o su representación cultural, fue el motor de búsqueda de una identidad dentro de la estructura social nacional.

Entre las características que generan este efecto tipo vanguardia, que también era nuevo como concepto en el país, se concibe como pieza fundamental la ruptura y la provocación gramatical como intento de dar la voz al representado o el uso del lenguaje al servicio de la oralidad. Es importante también mencionar la coyuntura social que dio paso a algunas características con las cuales se generó este movimiento. Las transformaciones liberales que abren el siglo, visibilización de muchos grupos en la dinámica social (minorías). Incipiente movimiento obrero artesanal y mayor población campesina. Nacimiento y afianzamiento de la izquierda política. El marco referencial que se relata con la observación detenida de las obras surge con la oposición al modernismo, si bien no súbita pero si radical. Filiación naturalista, adscripción a la tradición racional positivista (principios de precisión, representación objetiva y sentido práctico). Fidelidad de lo real con intención militante. Literatura con influencia práctica en el mundo (actuación a través de la denuncia). Oposición al esteticismo puro, el arte por el arte, menor principio de composición estética. Localismo, terrigenismo, exploración y creación de una realidad propia, explícita búsqueda de la forma y la voz a una identidad literaria, estética, social, ideología de la cultura ecuatoriana en esos años. Renovación del lenguaje ecuatoriano. Carácter antropológico, científico, necesidad de explorar, reconocer y evaluar la configuración del entorno socioeconómico.

Para el indigenismo, un movimiento que parte del realismo social, su preocupación en realidad torna al concepto del mestizo y su intención es mostrar la realidad en términos de conflicto por las estructuras del poder, denunciar sin ser panfletario, tendencias con raíces en el siglo XIX, búsqueda del indigenismo como estructura nacional. Con el *Neo*

indigenismo se logra superar la mirada externa, y es aquí donde quizás me interesa posicionarme.¹⁸

Mencionar esta referencia, quizás nos sirve para una conciliación o un recuento con este movimiento para intentar crear un punto de inflexión concientizando sobre la época en la que vivimos y todas las auto barreras que nos hemos impuesto como crisis de identidad a principios del desarrollo de otro siglo donde las reglas del juego y el sentido de poder han cambiado de manera abrumadora.

En resonancia con una característica de este movimiento literario en el Ecuador, *El hombre de piedra*, busca también un lenguaje y un sentido de lo estético que surja del mundo a representar. Más allá del logro y del cumplimiento de esta intención, es importante poder transmitir un sentido de armonía que nazca del caos del mundo y que aterrice a partir de la fulguración del eje central del universo que ha construido Luis Chumania en relación a su profesión, su familia y sus creencias religiosas.

Pues aunque mi realidad como autor es ajena a la realidad de Don Luis, una característica que comparto como realizador y que es crítica hacia el discurso del Realismo social, mi intención no es generar un documento de denuncia ante un trabajo que obviamente debería ser reemplazado por maquinaria que también tiene sus contradicciones ecológicas y que las nuevas generaciones lo hacen con gran impacto sobre el medio ambiente, sino mi intención como autor es quizás tratar de liberar la autoría del documental a través del uso de la cámara en relación al movimiento, el corte, el encuadre y la mezcla final de sonido de una manera cruda en relación a cómo ha sido grabado y la relación y vínculo que se ha creado con el sujeto social. Con esto generar un equilibrio entre un agente externo y la realidad cotidiana de Luis Chumania.

Por esto, *El hombre de piedra*, intenta dar la voz en primera persona de Don Luis en función de los sucesos no establecidos que arroje la realidad. Dentro de la imposibilidad de eliminar la cámara, se minimiza su impacto, reduciendo la cantidad de personas que integran el equipo de filmación a una sola persona en el 90% del rodaje y teniendo una relación previa y de respeto dentro de su cotidiano, donde el uso de la cámara y el micrófono pasen lo más desapercibido posible. Aunque en la sala de montaje, el curso

¹⁸ Realismo Social, Obras literarias. Información registrada en la clase dictada por Andrés Landáziri, Literatura Ecuatoriana II, en la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador, 2018.

narrativo del documental pueda cambiar totalmente.¹⁹ En la sala de montaje se reescribe la película por tercera vez.

Para la construcción del cortometraje documental, es importante respetar el uso del acento, la fonética y el volumen de la voz de los representados, en este caso principalmente de Don Luis Chumania, cómo el esfuerzo que hizo el realismo social ecuatoriano al plasmar el habla popular en sus obras, como por ejemplo lo hace José de la Cuadra en el cuento corto *Venganza*²⁰ y el modo de hablar en un Guayaquil de aquella época y de un cierto grupo de personas desplazadas hacia las periferias de la ciudad. Este cuento corto narra el asesinato de Juan sobre su esposa y su hijo que llevaba en su vientre. Juan, al despertar de su borrachera y con un baño de sangre a su alrededor, sale a la calle para buscar venganza hacia la persona que supuestamente le vendió licor adulterado. A continuación cito un diálogo, donde quizás se puede apreciar la intención que estoy buscando para el documental, en cuanto al hablar de los personajes.

—¡Ey, carajo! Ta mañaneando, y vos todavía'stás en el catre sobándote la panza. ¡Arza!²¹

Quizás visto desde una perspectiva amplia, sería como pedir a José de la Cuadra que ponga subtítulos a su obra. La no integración de subtítulos o la necesidad de entender claramente lo que se pronuncia en sus diálogos, no es de importancia para el relato. Este punto es también una referencia al movimiento literario, por lo que escribían según la fonética o dialecto de las comunidades campesinas y poblaciones de la periferia de la época.

No cabe duda que es interesante el retrato del otro, no desde una posición romántica, sino desde una perspectiva del presente, no como no igual, sino como un igual en cuanto a la calidad humana.

¹⁹ Walter Murch, *En el momento del parpadeo, Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico* (Madrid: Ocho y medio libros de cine, 2003).

²⁰ José de la Cuadra, *Venganza*, (Menorca Islas Baleares: Edu Robsy, España, 2021).

²¹ Idem ²⁰

2.3 Referencias musicales y sonoras

Dando un giro complejo en cuanto a lo referencial del documental, quizás para referirnos al lenguaje visual que se pretende lograr con la obra, podemos referirnos al músico y compositor, Nicola Cruz con la producción musical del álbum *Prender el alma*. Los sonidos del álbum exploran el páramo y la ruralidad ecuatoriana que fácilmente se los puede vincular con la idea de la construcción de identidad nacional. El trabajo del artista ha sido generar una renovación del lenguaje y la construcción bajo la lógica de producción de música electrónica. El autor crea material musical a partir de distintas regiones del país, pero incorpora nuevas técnicas de grabación sistemática para lograr una pieza contemporánea. La exploración de sonidos y elementos musicales conceptúa un género que nace a mediados del siglo pasado con las exploraciones de Pierre Schaeffer y su contribución a la creación sonora como la conceptualización y la tecnificación de la música acusmática o concreta y por consiguiente la música electrónica.²²

Aunque quizás, no es la prioridad del documental buscar una descontextualización de la imagen a través de la descomposición y la reorganización del sonido digital, algo más experimental, lo que sí está presente, es la búsqueda de lo estético a través de la plasticidad de la imagen y del sonido. Se busca un estilo de imagen que de prioridad a la forma antes que a los colores, es este caso, el uso de tonos de gris según la propuesta fotográfica, y las formas características del lugar de trabajo, el hogar y la ruta cotidiana de Don Luis en su diario vivir. La estética, busca enmarcar el cuadro sonoro del documental dentro de una propuesta artística que revele esta realidad, con una banda sonora que ayude a marcar el inicio y el final de un cuadro con un golpe de sonido.

La contemplación de la imagen en escala de grises, los planos compuestos desde el centro buscando el protagonismo del personaje como eje central del documental, los planos detalle del golpe de la cuña contra la piedra, el combo, son elementos que quedan enlazados a la sonoridad ambiental del diseño audible y su capacidad de representar la imagen entre el entorno y la audición en primera persona del micrófono, sin caer en recursos como el uso de la cámara subjetiva. Se pretende lograr un lenguaje

²² Conceptualización elaborada desde la materia dictada por Gabriela Rivadeneira, Cine y otras Artes de la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador. La materia propone elaborar un cuestionamiento del arte a partir de la conceptualización de la idea, por este motivo se introdujo una entrevista realizada al profesor de la misma universidad Fredy Vallejo, donde se explica como se desestructuró el sonido más allá del timbre, el tono y la armonía para crear sonidos extraídos del mundo cotidiano y procesados electrónicamente y digitalmente para convertirlos en música y en consecuencia fueran considerados arte.

contemporáneo en base a las raíces de imágenes y sonido que tenemos como propios en nuestra memoria.

Esto nos trae a dos premisas por haber mencionado la referencia antes expuesta sobre el autor Nicola Cruz. La primera es generar un contenido estético que nazca de una herencia cultural, que siga evolucionando en el tiempo. Esto deriva en la segunda proposición referencial que tiene el documental y que hace referencia al público al que va dirigido, la audiencia. La primera intención es la no narración de una historia con una construcción clásica, como principio, desarrollo y final o bajo un aspecto tipo científico como hipótesis, tesis, síntesis o antítesis. Sino es crear una experiencia visual y sonora que abra al público una experiencia para observar y escuchar un pedazo de tiempo que se transforma en una recapitulación que propicia al público a sacar sus propias conclusiones.

2.4 Otras referencias

Se trata de encontrar una estética que se derive de planos generales o abiertos que muestren una mirada panorámica de la vida de Don Luis. Esto no descarta el intento de captura detalles que justifiquen la narrativa, detalles del cincel, las manos de Don Luis, los zapatos, detalles que nos transporten al paso del tiempo, sin la necesidad de recurrir a elipsis de tiempo artificiales como usos de técnicas como capturas de cuadros en lapsos de tiempo (Time Lapse) o complejos sistemas de montaje. Este tipo de imagen nos remonta a cuadros de Eduardo Kingman u Oswaldo Guayasmin, donde se transmite el trabajo duro, el transcurrir del tiempo y la vida en los detalles de los personajes de sus cuadros.

Quizás también es importante señalar la búsqueda de detalles que no justifiquen la narrativa central del documental. Con esto se procura estar atento a los detalles que salten a la vista y al oído y que generen una textura, un tipo de catarsis que eleve el estado artístico del momento.

Propuesta artística

3.0 Primeras intenciones: La estética de la piedra y la delicadeza del cuerpo humano

El hombre de piedra, es un cortometraje documental, que pretende generar una pieza cinematográfica, fundada en un lenguaje visual concreto. El documental retratar la vida cotidiana de un ser humano desde una perspectiva observacional que busca un resultado con una composición visual y sonora que contenga el ritmo de un lenguaje cinematográfico determinado.

El documental se centra en la parte humana y la relación que tiene una persona con su cotidiano. Don Luis realiza un trabajo que se basa en el constante enfrentamiento de la fragilidad del cuerpo humano y la dureza de la naturaleza, representada en la piedra. Esto no quiere decir que se quiere representar un cuerpo humano desde una postura débil, más bien por el contrario, uno de los objetos de la investigación, es poner en manifiesto la fuerza que puede llegar a cobrar un organismo frente al mundo que lo rodea, en este caso con el incesante golpe del combo contra la piedra.

Aunque es un tema que absorbe inevitablemente, una postura económica, como cultural y política, la primera intención del proyecto se aleja totalmente de alguna de estas aristas. Con esto se quiere lograr alejarse lo más que se pueda, de un discurso elaborado por un extraño dentro de este universo creado, no solo por Luis, sino por todo un bagaje de generaciones que encontraron su modo de ejercer sus derechos de vida en el mundo. Partiendo de esta premisa, la solución más sensata que encontré para plasmar mi presencia como realizado, fue ceder la cámara a Don Luis para que me filmara. No solamente presento mi imagen filmada por el personaje principal, sino que también dejo sonidos que surgen de mi desplazamiento en el espacio y sonidos, que provienen de la manipulación de la cámara así como mi respiración, para marcar mi presencia dentro del documental.

El planteamiento artístico, queda inmediatamente justificado desde la intención del hacer, puesto a que la palabra arte, se refiere esencialmente a ese hecho. Desde una perspectiva antropocéntrica, que diferencia lo que hace la naturaleza de lo hace el hombre como apartado de esta, pero sobre su dominio. Por un lado, la creación a partir de la naturaleza y por otro la creación del hombre a partir de lo artificial. Aunque se plantea una propuesta semejante desde un documento con un formato académico y que tiene ciertas reglas de forma, también es el documento idóneo para hacer este tipo de justificaciones ya que cobra un sentido atractivo para justificar la razón de una obra. Con

una historia de arte compleja y eurocentrista se puede admitir un enunciado de esta índole, sin temor a una negación por parte del lector.

Dicho esto, posiblemente es irrelevante pero plausible al mismo tiempo, como cualquier otra actividad humana, libre o no de corrupción, mencionar la relevancia que tiene retratar este tipo de oficios. Ser picapedrero, es un trabajo artesanal, que se puede contemplar como escultural. Quizás frente un ojo que ha sido instruido por la institución del Arte, la actividad de Don Luis, puede ser un simple trabajo con remuneración que está lejos de ser considerada arte. Ya se ha visto y corroborado, a lo largo de la historia del Arte, como la conceptualización del mismo puede llegar a ser un vasto laberinto inexplorado. También puede ser visto como un agujero negro que absorbe ideas y que se expande o se contrae según las personas vayan agarrando o tirando conceptos en torno a una obra artística.²³

El simple hecho de que Luis Chumania tenga un trabajo denominado artesanal, ya es una ventana que nos acerca a la interrogativa que justifica el estudio de su actividad, vista con una perspectiva artística. Aunque no es materia de esta tesis analizar este tema.

3.1 Manifiesto: Cine crudo.

El siguiente párrafo devela un primer acercamiento sobre un manifiesto para hacer cine documental. En la presente tesis no pretendo crear un manifiesto completo, así como tampoco darle nombre a este tipo de hacer cine. Sin tampoco haber tenido un tiempo extenso para realizar una investigación exhaustiva, me arriesgo a establecer los primeros criterios para desarrollar un cine crudo.

Por cine crudo, me refiero a la poca manipulación y cuidado del sonido y de la imagen tanto en el rodaje como en la sala de postproducción. Para lograr una estética determinada y para que una película pueda pertenecer a este movimiento de cine crudo, debe respetar ciertos lineamientos. La premisa más importante que deben seguir este tipo de películas, es que la imagen y el sonido no son registrados por separado y son ensamblados en la línea de tiempo juntos, no es necesario el uso de sincro o de una claqueta para juntas la pista de imagen con la pista de audio. Un corte en la banda de imagen debe corresponder con el corte en la banda de sonido. No se debe incluir

²³ Concepto extraído de la entrevista a Cuauhtémoc Medina, Curador en jefe, Museo Universitario de Arte Contemporáneo realizada por Pablo Jato, Material para el documental *El espejo del arte*, 2013. Enlace de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1ppc8Y6TP8M>

subtítulos para entender lo que los personajes están diciendo. La inclusión de cualquier material heterogéneo, que no sea parte del rodaje, debe ser incrustado tal cual ha sido capturado y transferido. Se pueden incluir frases o intertítulos que no expliquen de manera literal lo que significan las imágenes.

Por ahora, este manifiesto en construcción, refleja el espíritu artístico que me llevó a tomar decisiones de producción en base a los eventos fortuitos que iban surgiendo en el transcurso de lo que duró la etapa de rodaje. Pienso seguir elaborando este manifiesto en el futuro con nuevos retos y planteamientos para abordar futuros proyectos cinematográficos.

3.2 Intuición: Un acto de resistencia.

La idea para construir el documental se ha visto afectada por varias circunstancias. La preparación que quizás se la pueda encasillar como una preproducción desde la sensación y de estar alerta a los eventos que no solamente pasan al frente del lente, sino que también influyen en los trabajos adyacentes que se deben realizar para llevar a cabo la tarea de producir un film, están recubiertos por una materia impalpable pero que generan un efecto tipo reflejo en la realidad que se va formando.

Semanas que se convirtieron en días antes de la grabación, surgió una serie de eventos que afectaron al cronograma y el tiempo de realización del documental. Algunos hechos afectaron de manera directa las posibilidades de realizar el cortometraje. Estos eventos influyeron de manera importante las bases sobre la que se fundamentaba la producción. Para poder reconsiderar el hacerlo tuve que detenerme y reevaluar la situación que tenía al frente.

Por ejemplo, el paro nacional que pasó el 13 de junio del 2022, cuando el movimiento indígena en Ecuador comenzó un periodo de protestas indefinidas para mostrar su desacuerdo con las políticas del gobierno del Presidente Lasso, hizo que tuviera que postergar mi viaje a Guayaquil para que pudiera contar con los equipos y con las personas que me iban a ayudar a rodar el corto. A esto se sumó el cierre de la cantera Blanquita, donde trabaja Luis, por falta del permiso de operación correspondiente.

Simultáneamente, también una enfermedad que afloró en Luis Chumania por un trabajo que él realizaba cuando era joven, le impidió retornar a su trabajo en la cantera. Don Luis me contó que cuando tenía aproximadamente 17 años, ejercía el mismo oficio pero con las piernas sumergidas debajo del agua. Su trabajo consistía en entrar al río Pita

y romper piedras desde dentro. Las bajas temperaturas del agua hicieron que en su vejez aflorara una condición en sus piernas que hace que tenga intensos dolores que repercuten fuertemente en su estado de salud y que le imposibilitan trabajar.

Bajo estas circunstancias ya difíciles, fortuitamente surgió un evento que se salió totalmente de mi control, cuando en mi viaje para ir a Guayaquil a retirar equipos de la Universidad me topé con que otro pasajero que había llegado antes y que tenía el mismo número de puesto que me habían vendido a mí una semana antes. Con el bus totalmente lleno y la imposibilidad de comprar otro pasaje porque era muy tarde en la noche, tuve que suspender mi viaje.

Una vez que me di cuenta que todo estaba pasando por algo, decidí que tenía que recoger el mismo espíritu con el cual iba a filmar los eventos delante de la cámara y aplicarlo al contexto del rodaje. Tenía que leer los eventos que me arrojaba la vida y acomodar mi intención a lo que verdaderamente tenía que filmar. Esto generó la verdadera tesis a la cual me estaba enfrentando. Sin descartar la planificación que detallo en la introducción sobre mi propuesta tipo observacional, que solamente se enriquece con esta postura, di paso para empezar a rodar inmediatamente con equipo prestado y sin un crew que me apoyara con el registro del sonido o con el manejo de la cámara. Darme el tiempo para repensar con qué equipo voy a filmar, quizás con lo que tenía más a la mano era suficiente, una cámara prestada por mi primo y un micrófono con el que me apoya otro amigo. Al mismo nivel también repensar si necesitaba de verdad un crew que genere gastos que quizás no estaba listo para asumir o hacer un plan de rodaje estrecho que no encajara con la realidad que pensaba retratar o representar.

Este serie de eventos encadenados me llevaron a reflexionar sobre uno de los puntos con los que tiene que lidiar el hacer este tipo de documental ¿Es ético entrometerme en la vida de alguien? ¿Cómo queda el sentido voyerista impreso en el celuloide? Este tipo de preguntas surgieron a partir de la incomodidad que pude llegar a sentir cuando tenía que visitar repetidamente a Luis Chumania y quizás en algunos momentos ser visto como alguien entrometido. La ilusión de la película llega a acabarse en cierto momento por parte de los sujetos sociales que rodean al personaje principal, aunque se sienta que para él todavía sigue viva esa ilusión cuando me pregunta dónde va a ser reproducida la película o dónde la va a poder mirar. Estos momentos me hacen pensar en ese algo que me impulsa a seguir, quizás sabiendo intuitivamente que vamos a llegar a poder generar un documental que nos haga sentir que todo el esfuerzo valió la

pena y que esta intención de alguna forma quedará impresa en la edición final sobre la construcción del film.



Fotograma 3: Primer día de grabación

El primer día en el cual decidí ir a grabar en la cantera sin programar mucho lo que iba a encontrar y sabiendo que Luis Chumania no iba a estar presente por su dolor en las piernas y por el hecho de que días antes habían cambiado totalmente mis planes, tuve que lanzarme al rodaje. En este día comencé a filmar, la cantera justo se había reabierto por haber conseguido otra vez los permisos para operar y solo me encontré con un par de máquinas y al hijo de Don Luis, que se le puede ver en el fotograma haciendo un trabajo que no le corresponde ya que es operador de maquinaria.

3.3 La resiliencia de la planificación espontánea

De todas maneras siempre hay espacio para una planificación, el tiempo puede y debe llegar a convertirse en un aliado. La ejecución del proyecto con tiempos de entrega es una motivación para salir a en búsqueda de imágenes. El hecho de portar una cámara o un micrófono y apuntar hacia un rostro o algún detalle siempre va a ser un acto de búsqueda que tiene como detrás una intención, un subtexto.

Es importante generar un marco que delimite la realidad que se quiere comprender a través de la construcción del documental. Para poder seguir adelante y superar la barrera de la incomodidad que puede generar el enfrentamiento a un rodaje, uno tiene que lanzarse sin pensar mucho. Este acto, es el único que permite dividir el tiempo que se tiene con referencia a los límites de entrega y la serie de eventos que van apareciendo y que permiten generar una rápida reflexión sobre cual es el siguiente paso a tomar. Esta

decisión de salir a rodar, cuando una planificación se ha caído en función de eventos que se escapan de las manos para poder solucionar, es la que en realidad da forma final al discurso y el lenguaje narrativo que se desea plantear y que refleje esa realidad.

Una vez que escuché la historia de Luis y sobre su condición en las piernas, se me abren posibilidades frente a lo que debo grabar. Escucho en primera instancia y sin un aparato tecnológico y confiado de mi memoria como método de retención de información, las adversidades y los métodos que ha ido usando Don Luis para poder calamar su dolor. Es interesante escuchar sobre su fe en la virgen del Quinche o cómo un señor bendito con hiervas del monte sanaron su casi parálisis que no le permitía caminar.

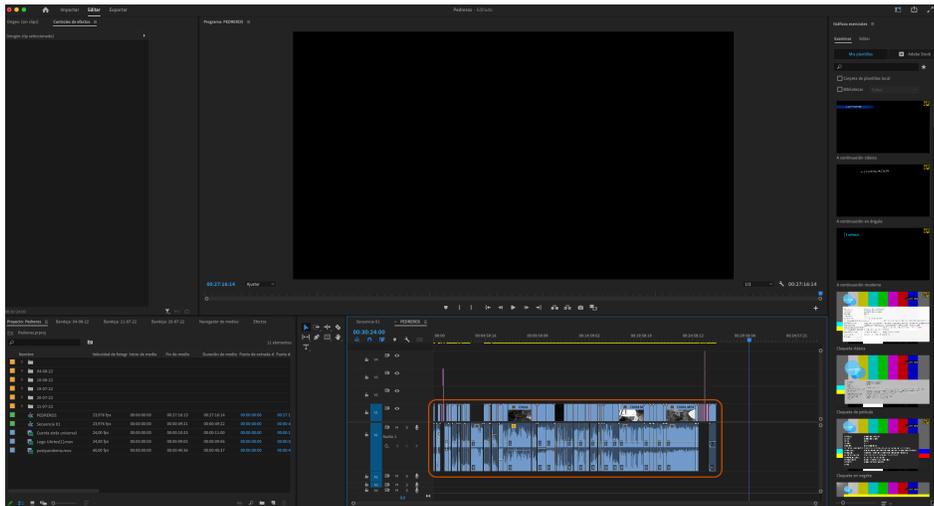
Esto genera en mí las ganas de llevar a Don Luis a una termas que me cuenta que también han sido una manera de sanar y que le han traído grandes bendiciones de salud a su vida, junto con lo que él llama la doctora más grande que existe, la Virgen del Quinche. Planificamos un viaje que me ayude a llevar más lejos nuestras conversaciones, entonces decidimos un día visitar las termas y dejar espacio para la exploración cinematográfica y lo que se puede retener a través del lente.

Bajo una consigna de no generar entrevistas, para mantenerme fiel a mi resolución de generar un documental lo más puro de observación, ya sea provocado o no, dejo también la cámara prendida para que Luis comparta lo que siente ese momento, sin que necesariamente surja en consecuencia de una pregunta que yo le haya realizado o que quizás espero que milagrosamente vuelvan a surgir espontáneamente como cuando me contaba anécdotas de su vida si la presencia de la cámara o el micrófono.

En este apartado es importante mencionar que la propuesta tanto de fotografía como de sonido, quedaron sujetas al servicio de la intuición, esa atmósfera que gravita sobre el proyecto y que parte desde el respeto por el tiempo, el mundo y saber entender las señales que se van evidenciado cuando uno está atento al mundo del personaje inmediato, su entorno, sus preocupaciones y las posibilidades de dirección que se abren o se cierran para el proyecto. El uso del blanco y negro como propuesta de fotografía, nace como algo que me planteé desde los inicios desde mi inclinación por hacer cine. Siempre me atrajo la idea de hacer mi primera película en escala de grises. Esto funcionó bien, para evitar la distracción que el color puede procurar sobre este tipo de material sensible.

3.4 Propuesta de montaje

El proceso en la sala de montaje para este proyecto, está basado en las ideas que se fueron generando en consecuencia del manifiesto que estoy construyendo. El uso de la pista de imagen y el sonido que han sido capturados desde un mismo dispositivo, sin la necesidad de usar un método de sincronización. Los cortes corresponden a una lógica que divide tanto la imagen como el sonido y que permanecen vinculados durante todo el proceso de montaje. Aunque existen planos que se les ha retirado parte de la imagen para quedarnos exclusivamente con el sonido. Esto pasa por ejemplo en la apertura del documental.



Captura de pantalla 1: Imagen de la línea de tiempo del montaje de *El hombre de piedra*.

Como se puede observar en la imagen, la línea de tiempo respeta lo que se menciona en el texto. Los cortes de los clips de la imagen concuerdan con los cortes de los clips del sonido. Como se puede ver es una estructura simple que deriva en una estética que transmite la vida del personaje principal, tratando de conservar el sentido de manipulación al margen de lo real.

Tampoco es importante generar un curso cronológico de los eventos que describan las actividades que se generan coherentemente con respecto al cotidiano sobre la realidad de Luis Chumania. No busco una reacción tipo cadena de sucesos que delimiten o describan una acción o una narrativa específica. Si llega a surgir de forma coincidente la inclusión de planos secuencialmente en un orden cronológico, es por el simple hecho de que funciona mejor así en la línea general de montaje.

Pienso incluir en la propuesta de montaje los cortes a negro que usa Jim Jarmusch en su película *Stranger Than Paradise* (1984), el uso de este tipo de espacios negros entre imágenes crea un sentido narrativo como puntuaciones que dejan asentar los bloques de imagen y sonido²⁴ en una estructura estética que permite generar respiros entre bloques de imágenes. La película tiene una duración de 89 minutos y tiene un total de 63 planos, una locura para un largometraje de este tipo y de esta duración. El recurso de los cortes a negro, siento que permite expresar el paso del tiempo entre un plano y otro, como esferas separadas en facetas de la vida de Luis Chumania y que se juntan en una sola unidad bajo la forma completa del cortometraje. Estoy consciente también de que este recurso va a generar reacciones diferentes entre los espectadores y serán ellos quienes traducirán este intento bajo su propia percepción.

En el montaje decidí colocar solamente dos frases, una que hace alusión al manifiesto que estoy elaborando y otra que hace referencia a un capítulo de la tesis, sobre la intuición. Estas frases no tiene nada que ver con el mundo de Luis Chumania, pero son parte del proyecto en general.

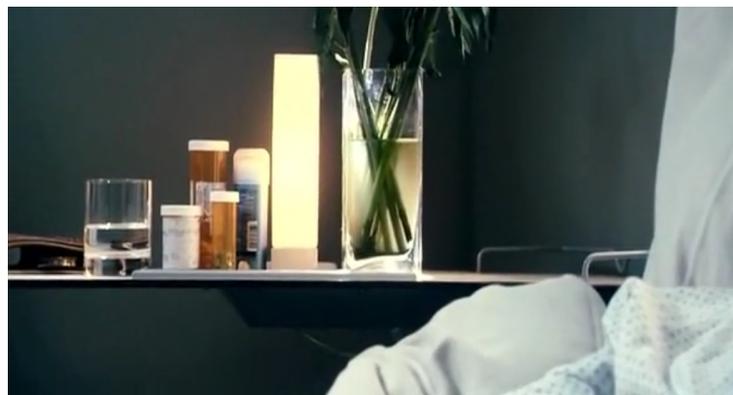
También existe una escena post créditos que hace referencia a la postpandemia. Como el cortometraje no tiene un principio o un final claro, sentí la necesidad de plantear un final a la pandemia con el nacimiento de la era posterior a la misma. Esto quizás solo es un acto personal para poner fin a una época y dar paso a una siguiente.

También existe un conjunto de planos, donde se retrata la olla donde Luis calienta agua para bañarse en una cocina de leña. Este secuencia de imágenes es una referencia a una escena de la película *Antichrist* (2008) de Lars Von Trier. En la tercera escena de la película, cuando el esposo está visitando a su mujer en una clínica de recuperación mental. Al terminar la escena, la cámara se dirige casi de manera aleatoria hacia el detalle del interior de un florero que contiene agua y tallos de plantas sumergidos. En el montaje que planteo, la intención es al revés y funciona con imágenes fijas, a excepción de una de las tomas. La cámara arranca desde una abertura que hay en las paredes del fogón y termina con la olla entera en la mitad del plano.

²⁴ Este análisis nace de la clase: Autores/Directores: Curso Monográfico dictada por el docente Manuel Sarmiento, en la Universidad de las Artes en Guayaquil.



Fotograma 4: Después de un conjunto de planos y contraplanos para desarrollar un diálogo entre dos personajes, el montaje se detiene con este primer plano y comienza un movimiento de cámara especial que se dirige al florero.



Fotograma 5: La cámara sigue hacia el florero



Fotograma 6: La cámara termina con un encuadre extraño del interior del florero.

Me interesa este tipo de puesta en escena, porque es una cámara que se vuelve independiente y se dirige hacia un punto casi aleatorio del escenario, me parece que funciona como recordatorio de todas las posibilidades que existen al momento de buscar un sitio en el espacio para la cámara y que su vez reflexiona sobre la intención misma de la construcción del documental.

También es muy importante mencionar los rasgos experimentales por los que me he inclinado. El uso del sonido de cámara y los cortes en crudo nos recuerdan al cineasta Jonas Mecas en toda su época digital y también en la película *Disneyland, mon vieux pays natal* (2001), un documental dirigido por Arnaud des Pallières. En esta película es muy significativo el uso del sonido en cuanto a lo que me he referido sobre el desarrollo de *El hombre de piedra*. Pienso que esta estética propone desde una intención que se resiste a generar una consecuencia lógica de producción y modelo de estandarización para lo que se debe o no hacer en cuanto a lo que conocemos como cine. Ahora las redes sociales están repletas de videos que cumplen con estos estándares, no es tarea difícil para un director contemporáneo conseguir el equipo técnico especializado para lograr cumplir estos estándares. Más bien, la tarea artística contemporánea, que obviamente no nace en la actualidad, es buscar un grado de significación o de re significación sobre el uso de herramientas y técnicas para lograr un resultado con un concepto o idea lograda. En este caso es tratar de representar la realidad de la forma más sencilla y verás posible en torno a la vida de otro ser humano y respetar la incertidumbre y la sincronidad propia de la vida.

Conclusiones:

A diferencia de *Los hieleros del Chimborazo*, que busca una representación narrativa ensamblada desde una lógica cronológica temporal de desplazamientos en el espacio, con una ligera ruptura con la secuencia de planos del mercado y el sujeto social alterado y que se divide entre el principio y el final del documental, *El hombre de piedra* procura construir casi desde la aleatoriedad pura, esta deliberación que es imposible de realizar por completo. Esta postura, me permitió como autor reconocer al mundo que me está hablando constantemente y que con la ayuda de las herramientas que he desarrollado durante la licenciatura generan una respuesta sensibles para poder devolver una mirada bajo mi propia construcción.²⁵ Con la utilización de planos largos, ya sean estáticos o con movimientos de cámara que sean justificados en función de los movimientos del mismo personaje o de los elementos dentro de cuadro, se intenta marcar el punto de vista a partir de la naturaleza mismo del personaje y su entorno. Esto dentro de la medida de lo posible, se va a intentar respetar en la sala de mezcla, tanto en la reconstrucción de la banda de imagen como la banda de sonido. La diferencia de lenguajes, quizás radica en el intento por ceder la voz sobre la que se construye, al personaje principal o quizás yendo más lejos ceder el curso del documental a los hechos que el mundo vaya arrojando y que se reconstruyen bajo mí capacidad de adaptación como artista frente a esos sucesos para así poder edificar el documental en función de su propio desplazamiento en el tiempo y el espacio y a su propio ritmo. También procuré llevar este dispositivo si se lo quiere reconocer como tal, a la sala de montaje.

Tal vez una de las referencias más importante que se desprende de *Los hieleros del Chimborazo*, es la estructura sonora. El documental propuesto en esta tesis, tuvo como resolución construir una pista de sonido que se alimente exclusivamente del campo de rodaje en producción. Se intenta construir una diégesis en base a los sonidos que se encuentren exclusivamente dentro del cuadro o con sonidos que provengan fuera del cuadro pero que tenga un punto de reflexión dentro del mismo.

Para ilustrar de mejor manera esta referencia, contamos con el ejemplo de la música. El documental, no tiene música que sea producida fuera del contexto del rodaje, esta

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986). Merleau-Ponty, básicamente se refiere a que el trabajo del artista es devolver la mirada al mundo a través de lo ha recibido por medio de su ojo, es este sentido entendiendo el ojo como representante de cualquiera de los sentidos.

decisión no tiene una dimensión económica o de producción, con esto se trató de fomentar y aportar para la búsqueda del equilibrio en cuanto a lenguaje autoral de obra. Esto quiere decir que la música que está en el documental proviene de alguna fuente que se encuentre en el cuadro, en este caso una radio. De igual manera se respeta los sonidos que provienen fuera de cuadro pero que tienen una repercusión interna en cuanto a la interacción el personaje principal o el mundo que representa su cotidiano dentro de los límites de la imagen. Esto hace referencia a que Luis Chumania, junto con su familia, viven rodeados de animales domésticos de todo tipo.

En este sentido *El hombre de piedra*, es la representación de una persona como Luis Chumania que tiene un oficio duro para su vida y su cuerpo, quizás desde esta perspectiva se pueden enlazar los documentales con la actividad que desempeña *Baltazar Ushca*, pero no se queda allí. Desde una perspectiva de representación histórica podemos fijar la urgencia de narrar un pedazo de vida que puede llegar a ser totalmente ajeno a nuestro cotidiano, pero sin lugar a duda tienen su propia historia que está en constante desarrollo como todo ser humano o incluso otras formas de vida o no vida.

Muchas veces aprendí que existe otro camino o tipo de proyecto que tal vez no necesita tanta estructura previa de inmediato, pero que sí demanda una construcción previa, no solo de conocimiento, también de las vivencias, de los comentarios del corredor de la universidad, las discusiones con los profesores fuera del aula, una pandemia que nos hizo entender otras formas de hacer y regresar a los tratados de un cine de guerrilla o un cine recursivo.

Quizás no filmé con la cámara de la Universidad, pero pude contar con la cámara de primo. Un micrófono me prestó otro amigo, que aunque no lo usé, porque fui sintiendo también la estética que buscaba y que quizás cuando me arrojaba al Universo de Don Luis, entonces pensé que asumir esa misma intención para otros elementos como la parte artística que denota el uso de la cámara, la intención de la luz natural y subir el ISO que también sea parte de la estética, así como dejar mi respiración en la banda de sonido, los golpes de cámara y el aplastar de botones, dejar mi sombra y mi momento para buscar el encuadre perfecto, son parte importante de la propuesta narrativa que busqué y que siento que la encontré.

Por último, puedo mencionar que fue un gran aprendizaje rodar con el método que tuve a la mano. Esto derivó a sentirme más cómodo filmando sin una presión constante de tiempo en función de recursos. Muchas veces sentí que no solamente era bueno para mí y para la producción, sino también era bueno para Luis Chumania porque

muchas veces nos adaptamos al tiempo del otro. Esto también produjo que el documental, no solamente tuviera esta metodología de observación, sino una faceta experimental que produjo la necesidad de filmar y editar desde una modalidad reflexiva, que se planteó preguntas sobre la voz del autor en relación a la voz del sujeto social, en este caso Luis Chumania, y función de esta relación de comunicación como se construye la realidad que se presenta en el documental.

La representación de mi figura dentro del documental me dio una cierta libertad que me ayudó a borrar la línea entre representante/representado, lo cual siento me dio una cierta posición como autor. Por esto se nota mi presencia a lo largo de todo el documental como cuando sale en cuadro mi silueta en la oscuridad, el sonido de mi respiración, las acciones que hago con la cámara y que se escuchan, mis diálogos, mi participación en cámara, los textos en forma de intertítulos que no tienen nada que ver con la vida de Luis, sino que más bien tienen que ver con mi experiencia como cineasta, la escena post créditos con la búsqueda de resultados en google sobre la postpandemia o cuando prolongo exageradamente el plano donde proyecto mi sombra para buscar el encuadre que me gustaba para ese momento retratar a Luis. Todo esto es un acto para denotar mi presencia, mi calidad de aprendizaje y como iba sintiendo durante el rodaje y la postproducción de la película. En resumen, intenté usar mis errores de principiante a mi favor.

Por último, siento que la inclusión del plano abierto de la cantera, es una meditación para que cada espectador saque su propia reflexión.

Bibliografía

- Bazin André, *¿Qué es el cine?*, (Madrid: Ediciones Rialp, 1990), 23.
- Borja Carmen, *Hieleros del Chimborazo*, Entrevista a Igor Guayasamín, (Revista Terra Incógnita, N° 29, junio 2004).
- Chanan Michael, *Revisitando el tercer cine*, Traducción: Ximena Triquel (University of Roehampton: Número 3, 2014), 16.
- De la Cuadra José, *Venganza*, (Menorca Islas Baleares: Edu Robsy, España, 2021).
- León Christian, *Reinventando al otro, El documental indigenista en el Ecuador*, (Ecuador: La caracola ediciones, 2010), 177-179.
- Murch Walter, *En el momento del parpadeo, Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico* (Madrid: Ocho y medio libros de cine, 2003).
- Nichols Bill, *La representación de la realidad*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1991). 72-78.
- Rossellini Roberto, *El cine revelado*, (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002).
- Wiseman Frederick, *Privacy and Documentary Filmmaking*, (Publicaciones: The Johns Hopkins University Press, 2001), 41-43.

Filmografía y videografía

- “*Anticristo*” (2009) de Lars Von Trier.
- “*Il capo*” (2010) de Yuri Ancarani.
- “*La hora de los hornos*” (1968) Fernando Pino Solanas y Octavio Getino.
- “*Los Hieleros del Chimborazo*” (1980) de Gustavo e Igor Guayasamín.
- “*Roma, ciudad abierta*” (1945) de Roberto Rossellini.
- “*Strangers in Paradise*” (1984) de Jim Jarmusch.