



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Producto artístico: realización cinematográfica individual

El movimiento dentro del cuadro cinematográfico en el cortometraje documental “El pueblo imaginado”

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Cine

Autora:

María Belén Acebo Plaza

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

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

Yo, María Belén Acebo Plaza, 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 Cine. 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 evaluador del trabajo de titulación



Carla Valencia Dávila
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Andrés Dávila Argoty
Miembro del Comité evaluador del trabajo de titulación

Diego Falconí Averhoff
Miembro del Comité evaluador del trabajo de titulación

Agradecimientos:

Mi profundo agradecimiento a mi esposo Andrés y al pueblo de Pedro Pablo Gómez.

Dedicatoria:

Dedicado a mis abuelitos: Italia,
Humberto, Calínica y Óscar, a mi
mamá Daysi y a mi papá Mauro.
Cuando pienso en ustedes, viene a
mi mente Gómez.

Resumen

El presente documento, que acompaña a mi cortometraje documental *El pueblo imaginado*, expone el proceso de investigación, conceptualización, rodaje y montaje desarrollado. *El pueblo imaginado* plantea una metáfora de los ciclos de la vida y sus transformaciones, a través de la observación del pueblo de mis padres, Pedro Pablo Gómez, que en la década del cincuenta se convirtió en un próspero punto de comercio de café. A nivel formal, el documental propone una reflexión sobre el MOVIMIENTO dentro del cuadro cinematográfico. Esta reflexión es ampliada a través de un breve estudio, con referencias teóricas y filmicas, sobre la percepción de movimiento en el cine, concretamente bajo la tradición del documental observacional. El texto enfatiza en las decisiones tomadas en fotografía, sonido y montaje para acentuar la percepción de distintas intensidades de movimiento. Como resultado, se obtuvo un documental que invita a imaginar al Pedro Pablo Gómez de la época del auge cafetero, a través de imágenes y sonidos del presente.

Palabras Clave: Documental, Experimental, Memoria, Observacional, Movimiento.

Abstract

This document, which accompanies my documentary short film *The imagined village*, displays the research, conceptualization, filming and editing process undertaken. *The imagined village* lays out a metaphor of life cycles and its transformations, through the observation of the village where my parents were raised, Pedro Pablo Gómez, which in the fifties became a prosperous coffee trading point. On a formal level, the documentary proposes a reflection on MOVEMENT within the shot. This reflection is extended through a brief study, with theoretical and filmic references, on the perception of movement in cinema, specifically under the tradition of observational documentary. The text emphasizes the decisions made on photography, sound and editing to accentuate the perception of different intensities of movement. As a result, a documentary that invites us to imagine the Pedro Pablo Gómez of the coffee boom era, was made through images and sounds of the present.

Keywords: Documentary, Experimental, Memory, Observational, Movement.

ÍNDICE GENERAL

PORTADA.....	1
PRELIMINARES.....	2
INTRODUCCIÓN.....	12
1. PERTINENCIA.....	16
2. OBJETIVOS DEL PROYECTO.....	18
GENEALOGÍA	18
1. TIPOS DE MOVIMIENTO FÍLMICO	21
3. EL MOVIMIENTO COMO TÉCNICA DE COMPOSICIÓN	23
4. EL RITMO COMO ORDEN DEL MOVIMIENTO	26
5. EL MOVIMIENTO COMO FLUJO NARRATIVO.....	29
6. EL MOVIMIENTO EN EL DOCUMENTAL DE OBSERVACIÓN	31
PROPUESTA ARTÍSTICA	33
1. OBRA	33
2. PROYECTO DE DIFUSIÓN.....	53
CONCLUSIONES.....	57
REFERENCIAS.....	59
ANEXOS	59

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1. PINTURA RUPESTRE EN CHAUVET PONT D'ARC.....	19
IMAGEN 2. LÍNEA HORIZONTAL, VERTICAL Y DIAGONAL	25
IMAGEN 3. TIPO DE MOVIMIENTO RECTO	25
IMAGEN 4. ESCALA DE MOVIMIENTO CORTA	25
IMAGEN 5. VELOCIDAD DE MOVIMIENTO RÁPIDO	25
IMAGEN 6. RITMO INTERNO: ENTRANDO Y SALIENDO DEL ENCUADRE	27
IMAGEN 7. RITMO INTERNO: MOVIÉNDOSE POR DELANTE O DETRÁS DE OTRO OBJETO.....	27
IMAGEN 8. RITMO INTERNO: MOVIÉNDOSE Y DETENIÉNDOSE	27
IMAGEN 9. RITMO INTERNO: CAMBIANDO DE DIRECCIÓN	27
IMAGEN 10. PARTE DEL CREW: BELÉN ACEBO, RAFAEL PLAZA Y JOSÉ MUÑOZ	38
IMAGEN 11. EL FUEGO COMO METÁFORA DEL DEVENIR	41
IMAGEN 12. TRAS CÁMARAS Nº1	42
IMAGEN 13. DESENCUADRE VOLUNTARIO	43
IMAGEN 14. DESENCUADRE INVOLUNTARIO.....	43
IMAGEN 15. LÍNEAS HORIZONTALES Y VERTICALES	44
IMAGEN 16. PUNTO DE FUGA DENTRO DEL CUADRO	45
IMAGEN 17. CUADRO DENTRO DEL CUADRO.....	45
IMAGEN 18. DISTINTOS TIPOS Y VELOCIDAD DE MOVIMIENTO	46
IMAGEN 19. PUNTO DE FUGA FUERA DEL CUADRO.....	46
IMAGEN 20. LÍNEAS CURVAS	47
IMAGEN 21. TRAS CÁMARAS Nº2	48
IMAGEN 22. PROYECCIÓN VIRTUAL	55

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. INTENSIDAD DE MOVIMIENTO VERSUS TIEMPO DEL DÍA	51
---	----

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. LISTA DE FESTIVALES	55
------------------------------------	----

Introducción

La imagen que tengo de mis últimas visitas a Pedro Pablo Gómez es la de un lugar que luce quieto. Distinto al pueblo que visitaba en mi infancia y considerablemente distinto al pueblo que experimentó el boom del café durante la infancia de mis padres.

Únicamente cuando aquellos que salieron de allí regresan a visitar a sus familias o a sus muertos en el cementerio, el pueblo cobra vida. Pero cuando se van, regresa a su quietud.

Aquello me dio la idea de recurrir al movimiento para erigir el relato de un pueblo que pasa por distintas etapas, unas de reposo, otras de dinamismo; haciendo realidad lo que alguna vez manifestó Montaigne: “el mundo no es más que un vaivén perenne”¹.

1. Antecedentes

En el principio estaba el movimiento y el movimiento era el cine (para ser más precisos su ilusión). En virtud de que la novedad del cinematógrafo fue presenciar cómo todo en la pantalla cobraba vida, las primeras imágenes en el cine buscaron inevitablemente la acción. Transcurría el año 1903 y en el Teatro Olmedo de Guayaquil los espectadores presenciaban *La corrida de toros con el torero Luis Mazzantini*² y aunque aquellas imágenes hayan desaparecido, es sencillo imaginar los giros de la capa del torero y la trayectoria de embestida del toro. Antes de que se pensara en narraciones, lo que en el cine existía era puro movimiento.

En un principio, estas funciones llamadas vistas, eran registros de acciones cotidianas mostradas de la misma manera como habían sucedido frente al cinematógrafo. Es así como estos primeros intentos en el cine serían precursores de lo que después conoceríamos como documentales. Como no había sonido, ni color y los planos eran fijos, el movimiento ocupaba toda la atención.

En 1906, cuando Carlo Valenti proyectó *La procesión del Corpus en Guayaquil, Amago de incendio y Ejercicios del Cuerpo de Bomberos*³, el público de Guayaquil pudo mirar a su propia ciudad en una pantalla por primera vez. A propósito de *La procesión del Corpus en Guayaquil*, diario El Telégrafo publicó lo siguiente:

¹ Michel de Montaigne, *Ensayos/Michel de Montaigne*, ed. por Ezequiel Martínez Estrada (Madrid: Océano, 1999), 281.

² Wilma Granda Noboa, *Cine silente en Ecuador (1895-1935)* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana-Cinemateca Nacional/Unesco, 1995), 17.

³ Granda, *Cine silente en Ecuador...*, 18-19.

Agradó muchísimo la Procesión de Corpus, pues el movimiento exacto y el parecido igual de las personas allí retratadas, causó agradabilísima impresión al auditorio que, con continuados aplausos, pidió repetición de tan curiosa cinta.⁴

Es fascinante que esta reseña destaque la recreación de los movimientos de los sujetos filmados, por ser precisamente la cualidad innovadora de aquel espectáculo. Más tarde, esta nueva sensación se agotó y dio paso a la creación de un lenguaje cinematográfico capaz de contar un relato. Ahora se da por sentado que en las películas se muestre movimiento porque la realidad indudablemente está compuesta de él. Sería interesante volver a mirar cine, como en los tiempos del teatro Olmedo, por el puro placer de ver como todo se mueve.

Desde aquellas imágenes de Guayaquil filmadas por Valenti, el cine ecuatoriano continuó registrando la agitación de lo cotidiano. Pero cada ciudad tiene un ritmo distinto y a su vez, en una misma ciudad se observan distintos movimientos. El fondo de Miguel Ángel Álvarez (1922-1935), que se conserva en la Cinemateca Nacional, presenta una serie de grabaciones de Quito, cada una con su ritmo propio. Por ejemplo, en *Iglesia, Portería y Convento de San Francisco*, la cámara registra la inmovilidad de los edificios que se ve alterada por el caminar de los transeúntes. En *Fiestas del Centenario*, se observa una gran cantidad de personas de pie en espera de que empiece un evento. Por otra parte, en *Toros*, regresa la figura del torero y con ella los giros del hombre junto al animal. Además, en varios capítulos encontramos imágenes de medios de transporte, que evidentemente por su cualidad de desplazamiento, son formas atractivas para el cine. Álvarez filma un tranvía, autos y aviones que se desplazan por el cuadro, que además de ser símbolos del progreso de una ciudad, también pueden ser leídos como la necesidad de mostrar a las ciudades como entes vivos.

Registros como el de Álvarez, que en su momento fueron experimentaciones con cámaras caseras, permanecen hoy como testimonios de un modo de vida que ya no existe. Con relación a esto, en 2019 se exhibió *De Guayaquil a Quito, Ecuador 1929* (Carlos Endara Andrade, 1929), gracias a la restauración de rollos de películas del pintor y fotógrafo ecuatoriano Carlos Endara, a cargo del cineasta Alex Schlenker⁵. Pude presenciar esta película en el Museo Municipal de Guayaquil y noté como los espectadores comparaban con entusiasmo cómo se veía su ciudad versus su estado actual.

⁴ Granda, *Cine silente en Ecuador...*, 18.

⁵ Alex Schlenker, "De Guayaquil a Quito (Ecuador, Carlos Endara, 1929)" en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y sine silente en Latinoamérica*, N° 5, diciembre de 2019, 277, consultado en <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/236>

Es claro que, en algún punto, lo que fue filmado para presentar los procesos de modernización del país en los años veinte⁶ se convirtió en una huella de una nación. La materialización del presente pasó a ser material de archivo. Así mismo, lo que el cine documental filme hoy, se convertirá en archivo en el futuro.

Por lo general, cada ciudad ejerce un ritmo movido debido a sus medios de transporte rápido, sus luces centellantes y la prisa de sus habitantes, pero es en el campo donde el trabajo físico cobra relevancia al momento de retratar el movimiento.

Cuando el cineasta brasileño Humberto Mauro, en el quinto capítulo de su serie de documentales *Brasilianas* (1954), muestra a campesinos afrodescendientes trabajando en el campo mientras cantan *canciones de trabajo*⁷, está proponiendo una coreografía de cuerpos, como si los campesinos que golpean rítmicamente la tierra se hubieran transformado en danzantes. Este es un ejemplo de la manera en que las actividades de trabajo pueden ser observadas como movimientos acompasados.

En el caso del cine ecuatoriano, documentales como *Los Hieleros del Chimborazo* (Igor Guayasamín y Gustavo Guayasamín, 1980) y *Panela nuestra* (Alfredo Breilh, 1977) presentan al trabajo campesino en constante movimiento. Ya sea cortando, picando, moliendo, transportando o cualquier otro verbo que exprese agitada acción, las manos campesinas articulan los movimientos repetitivos del trabajo. Un escenario que se repite en estos dos documentales es la feria o mercado, para vender el hielo y la panela, respectivamente. Estos espacios son el ambiente propicio para encontrar instantes de mucha acción, debido a la acumulación de masas humanas y a las transacciones de alimentos por dinero.

Cabe resaltar que ambos documentales convierten el proceso de producción y comercialización de un alimento en el protagonista de sus obras. Por un lado, los hermanos Guayasamín mantienen una línea observacional durante toda su película, registrando atentamente el complicado trabajo de los hieleros en la montaña. Por otro lado, Breilh combina el trabajo de observación con un *voice over* de un sembrador de panela. Para propósitos del estudio del movimiento, considero que la voz testimonial aporta poco a las sensaciones que deja el movimiento, es el uso del sonido sincrónico el

⁶ Schlenker, "De Guayaquil a Quito...", 281.

⁷ Canciones de trabajo se refiere a las melodías que acompañaban al trabajo, coordinando los movimientos del cuerpo. Definición tomada de Marco Antonio Marcondes, Enciclopedia de la música brasileira (Michigan: Art Editora, 1998).

elemento con la cualidad de reforzar estas sensaciones, sin la necesidad de una voz expositiva.

Para notar que algo se mueve, es necesario que haya estado en reposo, por lo que un asunto interesante de filmar la vida rural es que, así como hay momentos de mucho movimiento, también los hay de quietud. Sobretudo, en comunidades donde su población es mayoritariamente anciana, probablemente a causa de la migración a las grandes ciudades.

Sacachún (Gabriel Páez Hernández, 2018) y *Cuando ellos se fueron* (Verónica Haro Abril, 2019) son documentales filmados en zonas rurales, Sacachún y Plazuela, respectivamente, que a través de entrevistas y registro de acciones cotidianas, nos hablan de espacios donde la vida transcurre con más lentitud. Incluso cuando sus protagonistas, gente de la tercera edad, están realizando una acción que naturalmente remite a un agitado movimiento, como bailar, se percibe distinto, más lento, debido a la fragilidad de sus cuerpos. Estas acciones cotidianas es lo que Bill Nichols llama tiempos muertos y que son aquellos incluidos no para avanzar la narración, sino para experimentar los ritmos de la vida ordinaria⁸.

Otro aspecto que destacar de estos dos documentales es que el ritmo de las imágenes acompaña al argumento. Para ejemplificar esto, en *Sacachún*, Páez retrata el desértico territorio de una comunidad en la que ha dejado de llover por muchos años, mediante planos pausados para observar con detenimiento cadáveres de animales, gallinazos sobre un árbol y ancianos asomados en sus ventanas. El escaso movimiento de estas escenas activa a nivel sensorial la esterilidad del lugar y se relaciona con el relato de las entrevistas.

Otro documental que presenta habitantes de pueblos ecuatorianos en su vida diaria, pero esta vez desde una mirada experimental, es *Territorio* (Alexandra Cuesta, 2015). Este documental no intenta contar un relato causal, sino que dispone la cámara como un ojo que pacientemente espera la acción del sujeto filmado.

A Cuesta le interesa describir un lugar desde una construcción de tiempo, su enfoque está en la duración de la acción encerrada en los límites del cuadro⁹. Esta película, formada por completo por planos fijos, presenta individuos unos trabajando, otras descansando, pero siempre consientes que están siendo observados, contrario al

⁸Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997), 74.

⁹Luis Andrade Quiñónez, "Alexandra Cuesta: El cine de no ficción es una interpretación, no la realidad", *Radiocapital.ec*, (2016), <http://radiocapital.ec/?p=5794>

enfoque de no intervención del cine directo. Los ancianos, adultos y niños en *Territorio* son retratados, no en un instante como en el retrato fotográfico, sino durante el transcurso de un acontecimiento y en vista de su diversidad - por provenir de cuatro provincias ecuatorianas - cada uno aporta el movimiento propio de sus presencias. Es así como, frente a la cámara, unos revuelven las manos, otros apenas se mueven; cada uno a su propio ritmo.

Los documentales anteriormente mencionados me fueron útiles para identificar ciertos aspectos formales del tratamiento del movimiento dentro del cuadro, en la filmografía nacional. Sin embargo, es necesario mencionar como antecedente al documental *De cuando la muerte nos visitó* (Yanara Guayasamín, 2002), ya que examina temas relacionados a los ciclos, la muerte y la vida.

De cuando la muerte nos visitó está filmado en varios pueblos de la Península de Santa Elena y se divide en capítulos, uno de ellos, dedicado a la celebración del Día de los difuntos en un pueblo costero. La muerte como un proceso de transformación es uno de los temas que recorre la realización de mi documental. Al igual que Guayasamín en su película, me interesa la muerte como impulsador del cambio.¹⁰

Al final del documental, Guayasamín, en un *voice over* reflexiona:

Puede una vida ser el lapso corto o interminable que le toma a una ola venir del océano y reventar en la orilla. Dicen que la vida y la muerte son como el movimiento de las olas. Un ir y venir. Venir la muerte y venir la vida. Ambos parte del mismo movimiento.¹¹

En otras palabras, hacer una película sobre la muerte es también hablar sobre la vida y su movimiento.

2. Pertinencia

Existen espacios físicos que se conservan en nuestra memoria e inevitablemente constituyen un elemento de nuestra identidad. En mi caso, uno de ellos es Pedro Pablo Gómez, el pueblo donde mi papá y mamá crecieron y que visitábamos con frecuencia cuando era pequeña. Mis abuelos, atraídos por la fecundidad de aquellas tierras, llegaron de otras partes de Manabí, se asentaron en el pueblo y vivieron allí hasta sus últimos días.

¹⁰“Yanara Guayasamín estrena documental sobre la muerte”, *El Universo*, (2002), <https://www.eluniverso.com/2002/10/26/0001/260/9C5C47F8B1504F97985E270A255FB437.html>

¹¹Yanara Guayasamín, *De cuando la muerte nos visitó*. (Ecuador, 2002), 90 min.

En el presente, el lazo que tengo con aquel lugar está desapareciendo. Casi todas las propiedades familiares se han vendido y sobretodo, ya no tengo a quien visitar.

Es curioso cómo un territorio puede imprimir sensaciones muy diferentes en cada uno. Para los que salieron a vivir a la ciudad, como mis padres, el pueblo siempre guardó un especial encanto. No solo era el lugar que traía a su memoria recuerdos felices de la niñez o el sitio ligado a personas muy queridas, Pedro Pablo Gómez era el centro donde gravitaban anécdotas de una época de significativa riqueza económica. En la década del cincuenta el precio de exportación del café era alto, por lo que llegaron personas de otras partes del país para dedicarse al cultivo, compra o venta de café, y además aparecieron negocios de telas, víveres, una pista para avionetas y dos cines. Cabe mencionar que la memoria de esta población está atravesada por un momento histórico que aún no ha sido revisado extensamente en el arte nacional.

Por mi parte, no tengo una visión romantizada de aquel lugar. En mi memoria, no representaba precisamente un lugar de prosperidad; Gómez eran los grandes saltamontes que me asustaban, los cortes de luz constantes, la música estridente de la cantina de a lado y la casa de madera de mi abuela que crujía y que no me dejaba dormir por las noches. Sin embargo, a medida que dejé de visitarlo, despertó en mí la necesidad de volver y experimentar aquel lugar como si fuera la primera vez. Es decir, contemplar y escuchar al pueblo con paciencia, detallada y respetuosamente, sabiendo que aquel lugar guarda una historia que llena de orgullo a quienes allí pertenecen, entre ellos mi familia.

En la actualidad, los sembríos de café se han transformado en tierra para maíz y las bodegas donde se comercializaba el grano, se han convertido en santuarios de trastes, ya sin uso. Indudablemente la vida en el pueblo ha cambiado. Representar, a través del cine, la desaparición de un modelo económico y un estilo de vida generará reflexiones acerca de una sociedad en constantes cambios. La relevancia de este documental también se fundamenta en su temática universal.

Mi proyecto se planteó el registro del Día de los Difuntos del 2020, festividad cuando la mayor cantidad de gente llega al pueblo y se hace más evidente su cambio en el ritmo de vida. Considero importante la existencia de este archivo, sobretodo por su registro en tiempos excepcionales de pandemia, porque éste puede sobrepasar mi reflexión personal y ser discutido y contrastado en el futuro, abriendo posibilidad de diálogos con otras artes o en otros ámbitos culturales.

Este proyecto tan íntimo y personal, también invita a pensar en la pertinencia de retratar la vida rural desde otros espacios de representación, donde el discurso no parta

de la posición “privilegiada” de la ciudad, enfocándose en el tan mencionado atraso del estilo de vida campesino que sobrevive en medio del abandono estatal. Aunque Gómez no tenga la riqueza de su pasado, no es un pueblo fantasma, sus habitantes siguen trabajando, criando a sus hijos y disfrutando la vida. Mi intención es mostrar que la cotidianidad de un pueblo puede ser igual de encantadora, compleja y evocadora.

3. Objetivos del proyecto

- Objetivo general

Crear un cortometraje documental de observación, que retrate al pueblo del litoral ecuatoriano, Pedro Pablo Gómez, como un organismo vivo y cambiante.

- Objetivos específicos

- a) Registrar la celebración del Día de los Difuntos del año 2020 en Pedro Pablo Gómez y así mostrar la transformación que experimenta el pueblo cuando quienes vivían allí retornan temporalmente.
- b) Emplear una sucesión de planos fijos con imágenes y sonidos del presente que evoquen un período específico de la historia económica del pueblo, que va desde el auge hasta la caída del cultivo cafetero en la región.
- c) Presentar una reflexión sobre el movimiento de personas, animales y plantas, dentro de los límites del cuadro, como un medio para escribir con la cámara un relato cinematográfico.
- d) Contribuir en la necesaria conversación sobre la representación de la identidad montuvia en el cine nacional.

Genealogía

Aquí era bien movido este pueblo¹².

Mientras maduraba la idea de realizar una obra sobre mi lugar de ascendencia, en lo primero que pensé fue en todas historias que mi familia me contaba sobre cómo alguna vez el pueblo llegó a ser rico. *Había movimiento en Gómez* era la frase que escuchaba en cada relato. De esta manera, la idea de movimiento llegó a formar parte de mi relación

¹² Fragmento de la entrevista a Francisco Murillo, habitante de Pedro Pablo Gómez, en la etapa de desarrollo del cortometraje.

con el pueblo. Si para encontrar la inspiración de mi obra tuve que volver al pasado de Pedro Pablo Gómez, para comprender la representación del movimiento en el cine, tengo que ir hacia atrás a los autores y cineastas que han tratado este tema.

El pensamiento de Heráclito, filósofo de la Antigua Grecia, giraba en torno a que todo es devenir¹³. El concepto de Anitya en el budismo asegura que el cambio es inevitable. Los pueblos andinos celebran el Inti Raymi, que significa la repetición de un ciclo y está relacionado con los movimientos del sol. Somos movimiento interno y externo constante, además de estar moviéndonos en el tiempo. Los cambios constantes los encontramos en la realidad material y también en las ideas y valores de la sociedad moderna¹⁴.

El arte, como representación de la realidad, también se ha visto influenciado por el concepto de movimiento. Es posible rastrearlo desde las pinturas rupestres, como la que se encuentra en la cueva de Chauvet Pont d'Arc en Francia, donde se visualiza una escena de rinocerontes dibujados con una estela de cuernos, reflejando la intención por reproducir a los animales en acción.

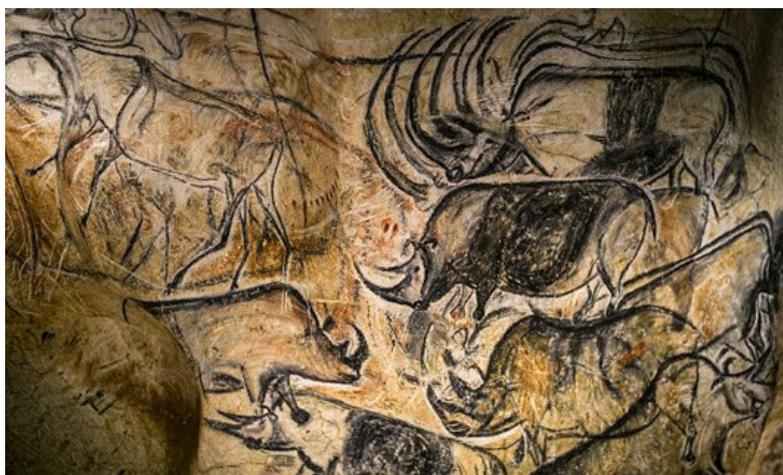


Imagen 1. Pintura rupestre en Chauvet Pont d'Arc

Si se piensa en las vanguardias artísticas, el futurismo estaba cautivado por la representación de la realidad en movimiento. Su propio manifiesto es un canto a la velocidad¹⁵. De igual manera, este interés se puede apreciar en el arte cinético, que se

¹³ De la filosofía de Heráclito, solo quedan las referencias que hicieron otros filósofos y que se le atribuyeron a él. Su frase más popular es: “En el mismo río no nos bañamos dos veces”, que aparece en el diálogo *Crátilo*, escrito por Platón.

¹⁴ Justo Barranco, “Pero, ¿qué es la modernidad líquida?”, *La Vanguardia* (2017). Consultado en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html>

¹⁵ Filippo Tommaso Marinetti, “Le Futurisme”, *Le Figaro*, (1909).

vale de ilusiones ópticas en la pintura o de piezas móviles en la escultura para generar la impresión de movimiento. Por supuesto, es vital en el teatro y la danza, donde el movimiento de los cuerpos es real y con él los artistas se expresan.

En el caso de la poesía, las palabras son el vehículo para imaginarlo. Los haikus son poemas breves que tradicionalmente están relacionados a la observación de acontecimientos de la naturaleza y que pueden funcionar para ejemplificar un movimiento que recorre dos ideas. Matsuo Bashō, su más grande exponente, escribió:

Un relámpago.
El grito de la garza
iluminada¹⁶.

Otro ejemplo es la poesía del escritor José Emilio Pacheco, que se inspira en la transformación y el tiempo cíclico. Una de las estrofas de su poema *Estaciones* (2000) describe un proceso de metamorfosis:

De la nieve sale el calor y del calor brota la lluvia que ha engendrado a este bosque.
Antes de marchitarlo el otoño lo hará aún más bello. Tomas una hoja del tembloroso
álamo, la guardas en el libro destinado a volar cuando se pulverice¹⁷.

En la fotografía, los experimentos de Eadweard Muybridge y Etienne-Jules Marey constituyeron dos acercamientos al análisis del movimiento. Muybridge desarrolló un sistema de 24 cámaras situadas en fila que registraban el paso de un animal o persona, mientras que Marey registraba el movimiento en una placa única mediante la exposición múltiple. Se puede decir que Marey registró movimiento *en el tiempo* y Muybridge, desde lugares *en el espacio*¹⁸.

Pero es con el advenimiento del cine o cinematografía -cuya raíz viene del griego *kinēma* que quiere decir movimiento y *gráphein* que significa grabar- cuando apareció una nueva forma de reproducir la realidad con toda su movilidad. Previamente, los juguetes ópticos como el taumatropo y el fenaquistoscopio ya abordaban la teoría de la persistencia retiniana, que luego emplearía el cine en los veinticuatro cuadros por segundo. Más adelante la animación y el stop motion expandieron el campo del movimiento a lo inanimado.

¹⁶ Matsuo Bashō, *Poesía completa*, trad. Beñat Arginzoniz (Bilbao: El Gallo de Oro, 2019).

¹⁷ Blanca Álvarez-Caballero, “La filosofía de Heráclito en la poesía de José Emilio Pacheco”, *Revista La colmena* N° 87 (2015): 40.

¹⁸ Eivind Røssaak, *Between stillness and motion* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 16.

Ahora, con el empleo de técnicas como la ralentización y el cuadro congelado, el cine y el video arte continúan experimentando con la manera cómo entendemos el movimiento. Un ejemplo de esto se halla en la exhibición que reúne parte del trabajo de Bill Viola llamada *Bill Viola: The Moving Portrait* (2016-2017)¹⁹, que lleva los movimientos de la figura humana al extremo de la lentitud, re imaginando el retrato convencional.

Para propósitos de la concepción de mi documental recurrí a la teoría del movimiento en el cine, específicamente a la forma cómo el espectador percibe la quietud o el movimiento. Pero antes de entrar en el tema, considero útil repasar el significado de estéticas centrífugas y centrípetas. Bazin, para diferenciar la pintura del cine, afirmó que “el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga”²⁰, refiriéndose a que el marco pictórico lleva el espacio hacia dentro y el marco cinematográfico prolonga el espacio hacia fuera, lo que se conoce como fuera de campo. Aumont, por otro lado, sugiere que tanto la pintura como el cine pueden ofrecer estos dos tipos de marcos, uno como límite y otro como ventana²¹. Lo importante es reconocer que, las imágenes centrífugas generan una mayor impresión de movimiento y las centrípetas, lo contrario. Con la estética de mi documental crearé tanto imágenes centrífugas como centrípetas.

1. Tipos de movimiento filmico

Me baso en la tipología empleada en el ensayo *The paradoxes of cinematic movement: is the road movie a static genre?* escrito por Anne Hurault-Paupe (2014), donde están enumerados siete tipos de movimientos²².

En primer lugar, está el movimiento que se percibe por la misma duración del filme. Aunque exista una imagen quieta en una película, esta en algún momento cambiará produciendo la sensación de avanzar en la narrativa, en otras palabras, transformación. Esto es inherente a cualquier obra fílmica. Aumont lo explica así:

Si a menudo se ha insistido en la restitución cinematográfica del movimiento para subrayar su realismo, en general se ha prestado menos atención a la cuestión de que la imagen en movimiento es una imagen en perpetua transformación, que trasluce el

¹⁹ National Portrait Gallery, *Bill Viola: The Moving Portrait*, <https://npg.si.edu/exhibition/bill-viola-moving-portrait>

²⁰ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones RIALP, 1990), 213.

²¹ Jacques Aumont, *El ojo interminable: Cine y pintura* (Barcelona: Paidós, 1997).

²² Anne Hurault-Paupe, “The paradoxes of cinematic movement: is the road movie a static genre?”, *Miranda* (online), N° 10, 2014, <http://journals.openedition.org/miranda/6257>

paso de un estado de lo representado a otro estado, y necesita un tiempo para el movimiento. Lo representado en el cine lo es en devenir²³.

En segundo lugar, los contenidos de una película, concretamente cuando esta trata de transformaciones sociales o cambios en la vida de sus personajes, pueden representar otro tipo de movimiento. Hurault-Paupe analiza en su texto al road movie, género que presenta a sus protagonistas en un viaje, que comúnmente transforma sus vidas. El tema de los cambios está muy presente en mi obra porque toca la transformación de un pueblo debido a sus ciclos económicos, al paso del tiempo y al desplazamiento de sus habitantes.

En tercer lugar tenemos el movimiento originado por el desplazamiento espacial dentro del cuadro de personajes y objetos. Esto se logra por la puesta en escena en caso de la ficción y en mi caso, por ser un documental observacional, por la composición fotográfica. Este tipo de movimiento, por ser clave en mi cortometraje será profundizado en el segundo apartado.

Como un cuarto movimiento se puede hablar del desplazamiento del punto de vista, es decir, el originado por los movimientos de cámara. Los movimientos de cámara se dividen en movimientos físicos y ópticos. Los primeros se dividen a su vez en movimientos donde la cámara cambia de posición, como el travelling y donde la cámara se mueve sobre su eje, como la panorámica. Por otro lado, los movimientos ópticos cambian el ángulo del lente, como el *zoom in* que cierra el encuadre. Para mi documental obvié este tipo de movimiento al emplear una cámara fija.

El quinto movimiento se refiere a la sensación dejada por imágenes compuestas con líneas asimétricas y diagonales que llevan la mirada hacia el fuera de cuadro. Hurault-Paupe lo describe como “el efecto (...) que produce una impresión dinámica”²⁴. Este movimiento también está relacionado con la composición fotográfica y por ende lo describo en conjunto con el movimiento dentro del cuadro en el segundo apartado.

El sexto tipo de movimiento es provocado por el montaje, que incluye ritmos y raccords que según como se los use pueden acelerar o desacelerar la imagen. Este tipo de movimiento lo abordo en el tercer apartado.

El séptimo movimiento es aquel percibido por el flujo narrativo, es decir si las secuencias están orientadas a la causalidad, por ende los personajes enfrentan situaciones y las resuelven, dando paso a nuevas situaciones. La teoría de la imagen-movimiento

²³ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 90.

²⁴ Hurault-Paupe, “The paradoxes...”, 24.

propuesta por Gilles Deleuze aborda este tipo de movimiento y en el apartado cuatro profundizaré sobre él.

4. El movimiento como técnica de composición

En composición se estudia que el movimiento es uno de los componentes visuales básicos del cine. Rudolph Arnheim, quien se dedicó a estudiar la psicología del arte, se aventuró a decir que “el movimiento es la incitación visual más fuerte a la atención”²⁵. Si se piensa en una escena en un campo de maíz y en una esquina del cuadro aparece un remolino levantando hojas secas, automáticamente la mirada se posaría en el remolino. Según Bruce Block, en el cine se presentan tres cosas que pueden moverse: “un objeto, la cámara y el punto de interés del público cuando mira la pantalla”²⁶. En el ejemplo anterior, no hay movimiento de cámara, pero sí se observa el movimiento en la agitación del remolino y en el cambio de la atención del espectador.

En el caso de películas con planos de larga duración donde hay poco movimiento, como en el *slow cinema*²⁷, es posible que el ojo del espectador se concentre en otros elementos de la puesta en escena como en el sonido o la iluminación; de cualquier manera, requiere de un espectador más comprometido con su atención.

Un documental como *Homo Sapiens* (Nikolaus Geyrhalter, 2016) filmado por completo por planos fijos de edificaciones abandonadas y paisajes, sin presencia humana, representa un verdadero desafío para encontrar instantes de movimientos. Agua que cae por una gotera, partículas de polvo suspendidas en la luz y aves revoloteando, todo mostrado en grandes planos generales son ejemplos de “micro” movimientos. Indudablemente el viento es el propiciador de la mayoría del movimiento en la película, cuando este sacude basura, plantas, cortinas y papeles. Incluso en ciertos planos, pareciera que estuviéramos frente a fotografías, solo el sonido del viento revela que estamos ante una imagen registrada en tiempo real. En este documental el movimiento proviene de la naturaleza y no de acciones del ser humano.

Block menciona que hay cuatro características del movimiento de un objeto en pantalla: la dirección, el tipo, la escala y la velocidad²⁸. Me remitiré a la película

²⁵ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 409.

²⁶ Bruce Block, *Narrativa Visual* (Madrid: SGAE, 1996), 183.

²⁷ En 2010, la revista cinematográfica *Sight & Sound* popularizó el término *Slow cinema* entre los críticos y cinéfilos. Se refiere a un grupo de cineastas que emplean principalmente planos con una duración elevada, cámara estática y narrativas no tradicionales. También llamado cine contemplativo. Ejemplos de documentales son *Two years at sea* (Ben Rivers, 2011) y *Costa da morte* (Lois Patiño, 2013).

²⁸ Block, *Narrativa...*, 183-184.

documental *Las estaciones* (Artavazd Peleshyán, 1975) para describir cada una, porque considero que es un ejemplo de la vida rural armenia donde la cámara está muy cercana a las acciones. Fue necesario conocer estas tres características para el desarrollo de mi cortometraje y así comprender que cada movimiento es percibido de distintas maneras por el espectador.

La dirección se refiere a si el objeto se mueve formando una línea horizontal, vertical o diagonal. Según Block, la línea horizontal es la menos intensa, le sigue la vertical y la diagonal vendría a ser la de mayor intensidad.

En la escena inicial de la película de Peleshyán, cuando los pastores bajan con las ovejas por un río correntoso, el movimiento es vertical, por lo que, junto a la agitación del agua, se proyecta un movimiento intenso. Lo mismo sucede en la escena cuando los campesinos descienden la colina arrastrando heno, su movimiento es en diagonal, pero lo que llama la atención es que en el montaje el director decidió recurrir a imágenes espejo, es decir, primero el campesino baja de izquierda a derecha y luego inmediatamente se repite la misma acción volteada, de derecha a izquierda. En referencia a esto, Peleshyán dijo sobre *Las estaciones*:

Es una película simétrica. La impresión en espejo le da a la película un centro. Si el espectador se inclinara en una dirección, la imagen en espejo se balancearía desde la otra dirección²⁹.

Es cierto que un cambio de direcciones le puede dar un equilibrio visual, pero a la vez aquella repetición en el montaje intensifica la sensación de movimiento. Estas repeticiones aparecen en varias de sus obras, pero separadas entre sí en el metraje de la película, lo que va de acuerdo a su teoría del montaje a distancia³⁰. En este caso, las repeticiones separadas no funcionan como intensificadores del movimiento sino como una manera de organizar el montaje para crear nuevas semánticas para las imágenes que aparecen por segunda o tercera vez. Peleshyán lo llamaba “una configuración esférica rotatoria”³¹. Es interesante cómo un artista puede emplear terminología de las ciencias físicas para explicar su obra.

²⁹ Scott MacDonald, “FICUNAM: Entrevista a Artavazd Peleshyán”, *Blog Con los ojos abiertos* (2011). Consultado en <http://www.conlosojosabiertos.com/ficunam-06-entrevista-a-artavazd-peleshyan/>

³⁰ Peleshyán lo explicó así: “al tomar dos planos de apoyo, que llevan una importante carga semántica, yo me esfuerzo en no acercarlos, en no hacerlos tropezar, sino a crear una distancia entre ellos”. Tomado de Artavazd Peleshyán, *Teoría del montaje a distancia* (México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos Festival Internacional de Cine, 2011).

³¹ Peleshyán, *Teoría del montaje...*, 44.



Imagen 2. Línea horizontal, vertical y diagonal

Otra característica es el tipo de movimiento, que puede ser recto o curvo. Si varios objetos en un mismo plano se mueven con un tipo de movimiento similar se produce afinidad visual, de lo contrario, se origina un contraste. Por ejemplo, en la escena cuando tres pastores descienden con las ovejas por la nieve, se presenta afinidad, porque todos los objetos siguen la misma trayectoria recta. En caso de que uno de los objetos siguiera un movimiento curvo, habría intensidad visual por el contraste producido.

La escala hace referencia a la distancia que un objeto recorre a lo largo del cuadro. En planos de larga duración es posible visualizar movimientos largos y en planos cerrados los movimientos pueden apreciarse más cortos. Por ejemplo, en la escena cuando los pastores arrear ganado, el plano es tan cerrado que no se aprecia tan claramente el movimiento de las vacas por la escala.

La última característica es la velocidad, que puede ser baja, media o rápida. En *Las estaciones* se mantiene una velocidad entre rápida y media en las escenas de pastoreo y una velocidad lenta en las escenas de las nubes y los rostros de los habitantes.



Imagen 5. Tipo de movimiento recto



Imagen 4. Escala de movimiento corta



Imagen 3. Velocidad de movimiento rápido

Entender el movimiento como una herramienta para componer la imagen, de la manera como es empleado en películas como la de Peleshyán o en películas más contemplativas como la de Geyrhalter, me sirvió para desarrollar en mi documental un ritmo de movimientos que crecen y decrecen.

5. El ritmo como orden del movimiento

El ritmo en el cine se lo puede definir como “la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface”³². Por lo tanto, el ritmo tiene mucha relación con la percepción del movimiento. Ante eso, Robert Bresson lo explicaba así:

Lo interior manda. Sé que esto puede parecer paradójico en un arte que es todo exterior. Pero he visto películas en que todo el mundo corre y son lentas. Otras en que los personajes no se agitan y son rápidas. He constatado que el ritmo de las imágenes es impotente para corregir toda lentitud interior. Sólo los nudos que se enlazan y se desenlazan en el interior de los personajes dan al film su movimiento, su verdadero movimiento³³.

Para propósitos de este trabajo, hablaré únicamente del ritmo provocado por las formas visuales. El cine emplea una construcción rítmica a través de la interacción de las formas visuales que se conoce como ritmo interno y por medio del montaje o ritmo externo³⁴. Ambos pueden lograr estimular emocionalmente al espectador, como lo haría una composición musical. Sánchez explica que lo que tienen en común los dos ritmos es el movimiento:

El ritmo es el orden del movimiento. Hay ritmos temporales y ritmos espaciales. Si examinamos los ritmos de ambas esferas, del tiempo y del espacio, llegaremos a un término común: el movimiento. Es un movimiento ordenado el que produce, o ha producido, los ritmos.³⁵

Con respecto al ritmo interno o ritmo espacial, Block menciona que un objeto puede crearlo de las siguientes maneras: entrando y saliendo del encuadre, moviéndose por delante o detrás de otro objeto, moviéndose y deteniéndose, y por último cambiando de dirección³⁶. Para continuar con la obra de Peleshyán, tomaré como referencia su película *Nosotros* (1969), que relata la historia armenia con metáforas de la vida cotidiana en una ciudad, para graficar las maneras de crear ritmo interno propuestas por Block.

³² Marcel Martín, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2002), 161.

³³ Simon Feldman, *La composición de la imagen en movimiento* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016), 108.

³⁴ Rafael Sánchez, *Montaje cinematográfico* (México DF: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1992), 172.

³⁵ Sánchez, *Montaje cinematográfico...*, 209.

³⁶ Block, *Narrativa...*, 217.



Imagen 6. Ritmo interno: Entrando y saliendo del encuadre



Imagen 7. Ritmo interno: Moviéndose por delante o detrás de otro objeto



Imagen 8. Ritmo interno: Moviéndose y deteniéndose



Imagen 9. Ritmo interno: Cambiando de dirección

El ritmo externo o ritmo temporal es el originado en el montaje. Como estamos familiarizados con el ritmo en la música, para identificar el ritmo en una película³⁷ fue necesario emplear términos como alternancia, repetición y tempo. La alternancia se da en cada corte de planos. Mientras más distintas sean las imágenes en términos de espacio, línea, tono y color habrá más contraste visual. Mientras que la repetición es cuando vuelve a suceder la alternancia una y otra vez, como en una conversación filmada en

³⁷ Block, *Narrativa...*, 221 .

plano/contraplano. El tiempo en el cine es el lapso entre cortes y según su velocidad se percibe el paso del tiempo subjetivo en la película. Un plano largo suele generar un ritmo lento y lo contrario sucede con un plano corto.

Como una película está compuesta por cortes, para reproducir la fluidez de movimiento, en el montaje se recurre al *raccord* o continuidad, que es una técnica que enlaza los cortes bajo parámetros de afinidades y contrastes de los elementos en planos consecutivos.

Existen varios tipos de *raccords*, los cuales pueden ser visuales o sonoros:

- *Raccord* en el eje: Manteniendo el eje, el plano se abre o se cierra con relación al plano siguiente.
- *Raccord* de posición: Un personaje u objeto se sustituye por otro en la misma posición en el siguiente plano.
- *Raccord* de objeto: Se sustituye un objeto por otro con características parecidas.
- *Raccord* plástico: Genera relaciones estéticas por el color, líneas o texturas.
- *Raccord* de mirada: Si un personaje mira hacia la derecha a otro personaje que está fuera de campo, en el siguiente plano debe aparecer el segundo personaje mirando hacia la izquierda.
- *Raccord* de movimiento o de gesto: Un mismo movimiento o gesto es repetido por un personaje en un mismo espacio, pero en otro tiempo, o incluso en otro espacio.
- *Raccord* en el movimiento: La acción empieza en un plano y continua en el siguiente.
- *Raccord* de dirección: Cuando un objeto en movimiento sale del plano por la derecha, en el siguiente plano deberá entrar por la izquierda.
- *Raccord* de diálogo: Frases dejadas en suspenso en el primer plano, son continuadas en el segundo por otro personaje.
- *Raccord* de ruido: Se reemplaza un sonido por otro con cualidades similares.

La película *Everywhere at once* (Alan Berliner, 1985) es un ejemplo de cómo utilizar *raccords* para mostrar un movimiento continuo entre distintas imágenes de material de archivo. Para crear estas asociaciones es necesario identificar la dirección, tipo, escala y velocidad de los objetos en movimiento.

Dentro del cine de no ficción, un género llamado *Sinfonías de ciudades*, que apareció en la época del cine mudo y las vanguardias, creaba retratos de ciudades cosmopolitas como si fueran una composición musical. Estas películas documentaban los cambios de la modernidad sin necesidad de una línea argumentativa, protagonistas y generalmente estaban pensadas como ciclos de un día en la ciudad.

La más representativa es *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) filmada en la capital de Alemania. En Latinoamérica también tenemos ejemplos de sinfonías como *El corazón de una nación* (Edmundo Urrutia, 1928) y *Sao Paulo, una sinfonía de metrópolis* (Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, 1929) filmadas en Santiago de Chile y Sao Paulo, respectivamente. Estas películas muestran distintos ritmos en relación con el momento del día; temprano en la mañana aparecen calles vacías sin movimiento y en el momento que empieza la gente a llegar a su trabajo, el ritmo se acelera no solo porque las masas de gente producen movimiento, sino porque los planos empiezan a ser más cortos.

Por ejemplo, en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* los planos detalles de las máquinas en una fábrica transcurren con un montaje rítmico, donde no es relevante contar qué estaban fabricando las máquinas o quién las operaba, sino mostrar el ritmo frenético del trabajo en una ciudad.

La sinfonía de ciudad *En primavera* (Mikhail Kaufman, 1929) lleva este montaje rítmico a niveles más extremos, porque tiene planos tan cortos, que llegan a ser casi como fragmentos de *flicker films*³⁸. Destaco también esta película por su experimentación con imágenes que funcionan como metáforas del cambio: agua correntosa, explosiones y ruedas girando, aludiendo al cambio que Ucrania experimentaba del invierno a la primavera. Ciertamente es una película no solamente sinfónica, sino también poética.

6. El movimiento como flujo narrativo

Gilles Deleuze, para demostrar que el cine es capaz de reconstruir movimiento sin la necesidad de un móvil, elaboró una clara distinción entre la imagen que está en movimiento y la imagen-movimiento. La imagen en movimiento corresponde a la del cine primigenio cuando se trabajaba con una cámara fija y el movimiento “permanecía fijado a los elementos, personajes y cosas que le sirven de móvil o de vehículo”³⁹. Por

³⁸ Película parpadeante. Un ejemplo es *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960).

³⁹ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós, 1984), 44.

ejemplo, en la *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (Auguste Lumière y Louis Lumière, 1895) el movimiento está en el tren que se acerca al espectador.

Mientras que el concepto de imagen-movimiento aparece cuando en el cine surge la movilidad de la cámara y el montaje, lo que dio paso a una nueva forma de entender el movimiento. Hay imagen-movimiento en una cámara que se desplaza, como en el travelling del panorama⁴⁰ de los hermanos Lumière, llamado *Départ de Jérusalem en chemin de fer* (1897), donde la cámara se colocó en el frente de un tren y así registró a las personas en la estación mientras se desplazaba.

Pero sobretodo hay imagen-movimiento en el montaje, por ser una sucesión de cortes que forman un todo. No se refiere a los cortes inmóviles de los fotogramas que el ojo percibe como un falso movimiento, como lo entendía Henri Bergson⁴¹, sino a los cortes móviles que corresponden a los planos en el cine.

Debido a que mi documental se compone de una serie de planos con cámara fija, la imagen-movimiento está fundamentada en el montaje, ya que la sucesión de planos, que a su vez tienen movimiento puro (imagen en movimiento), orquestan al pueblo como un flujo que se mueve con distintas intensidades a lo largo de un día.

Laila Pakalnina es un ejemplo de una directora de documentales con la habilidad para reconocer el flujo narrativo construido por el montaje. En una retrospectiva dedicada a su obra en el festival DocumentaMadrid, su programadora Laura Gómez Vaquero mencionó que las películas de Pakalnina suelen ser:

Narraciones abiertas, sin un comienzo y un final, sino que se componen de piezas que, unidas, componen, como en un mosaico, una mirada múltiple y rítmica a las dinámicas desarrolladas en un determinado lugar por quienes lo habitan⁴².

Su filmografía incluye cortometrajes sobre la vida rural de su natal Letonia. En *The first bridge* (2020) muestra al puente del río Daugava en la frontera entre Belorusia y Letonia. Desde varios ángulos y en distintas épocas del año, Pakalnina construye un relato del movimiento, no solo de los caminantes que cruzan una frontera, sino también del originado por el paso del tiempo.

⁴⁰ Panorama o *phantom ride* es un género cinematográfico del siglo XIX que muestra el progreso de un vehículo que se mueve hacia delante, gracias a que la cámara va sujeta en el frente del vehículo.

⁴¹ Deleuze, *La imagen movimiento...*, 13.

⁴² Laura Gómez Vaquero, "Reflejos de la cotidianidad", *DocumentaMadrid: McElwee y Pakalnina* (2018). Consultado en <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e348a73a-136c-4cd7-b815-c64e592e0eae/REFLEJOS%20DE%20COTIDIANIDAD.pdf>

Deleuze define tres tipos de imagen-movimiento: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. Según el teórico, el documental respondería a la imagen-acción⁴³ por su tratamiento con la realidad. Con respecto a esto Deleuze mencionó:

El realismo está constituido simplemente por esto: medios y comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan. La imagen-acción no es otra cosa que la relación entre los dos⁴⁴.

Sin embargo, la vida real no se compone únicamente de situaciones de causa y efecto, existen momentos insignificantes, ilógicos y que no conducen a tomar parte de una acción. Por ello, el cine de la imagen-tiempo descrito por Deleuze en su segundo volumen, se vale de secuencias que conscientemente interrumpen el flujo narrativo, y de imágenes que van más allá del movimiento⁴⁵.

7. El movimiento en el documental de observación

“El movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer”⁴⁶. Cuando estaba analizando qué modalidad de representación iba a emplear, consideré el documental observacional porque, si el movimiento es presente, este tipo de documental es el que mejor se relaciona con la experiencia de vivir en un lugar y momento determinado.

El documental observacional pone énfasis en “la no intervención del realizador”⁴⁷. Esto implica evitar el comentario en *voice over*, la música extra diegética, intertítulos, puestas en escena y entrevistas. El montaje se preocupa de mantener una continuidad espacial y temporal. Es usado con frecuencia como herramienta etnográfica porque abre la puerta a oír y ver las experiencias de otras personas. Nichols lo describe de la siguiente manera:

Encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su «textura»⁴⁸.

⁴³ Deleuze, *La imagen movimiento...*, 206.

⁴⁴ Deleuze, *La imagen movimiento...*, 206.

⁴⁵ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987), 12.

⁴⁶ Deleuze, *La imagen-movimiento...*, 13.

⁴⁷ Nichols, *La representación...*, 72.

⁴⁸ Nichols, *La representación...*, 76.

Cuando Cao Guimaraes y Pablo Lobato realizaron su documental *Accidente* (2006) se propusieron filmar fragmentos de la realidad de varios pueblos del estado de Mina Gerais (Brasil), lugar donde ambos son originarios. El dispositivo empleado fue combinar el nombre de veinte ciudades para formar un poema y a partir del nombre filmar un solo acontecimiento. Este dispositivo sirvió como referente para mi documental, solo que en lugar del nombre de una ciudad, la inspiración serían las historias de los habitantes de Gómez sobre el auge del café, que aparecen al inicio de cada capítulo y contextualizan lo que el espectador verá a continuación. En el capítulo llamado *Obra* explico esto con más detalle.

En *Accidente* las decisiones sobre el punto de vista, es decir, la posición de la cámara y el tempo de los planos, más que el contenido en sí, es lo que logra mantener comprometida la atención. Algunas secuencias muestran diálogos espontáneos donde se aprecian los rasgos físicos e idiosincracia de sus habitantes, secuencias que bien podrían estar en una película más relacionada con lo etnográfico.

Pero otras secuencias, están construídas con planos de reflejos de agua, sombras o el cielo nocturno. Los ángulos de cámara expresivos, las ralentizaciones y el uso de música extra diegética facilitan plasmar las sensaciones que quedan después de haber visitado un lugar, mas no buscan hacer una descripción literal de él. Por ejemplo, en la secuencia llamada *Palmas* todas las acciones suceden en una calle. La cámara está ubicada de frente y en picado, por lo que los sujetos se acercan y se alejan del observador, en planos cortos. Es interesante porque en muchos casos los rostros no se distinguen por las sombras, porque sus caras están fuera del encuadre o simplemente porque están de espaldas; la anonimidad revela una sola fuerza en movimiento. En la selección de esos fragmentos se nota la voluntad de los autores de evocar las formas y ritmos de una calle.

En mi documental también busqué combinar escenas donde la audiencia podría darse cuenta de cómo son sus habitantes y de cómo viven, y a la vez mostrar detalles del pueblo más abstractos y fragmentados.

El cine observacional se mueve en un amplio espectro de estéticas de lo cotidiano. *Primary* (Robert Drew, 1960) documenta la campaña de John F. Kennedy y Hubert Humphrey por las primarias del partido demócrata en 1960. Esta película marcó un hito en el documental por haber desarrollado un género de filmación con cámaras pequeñas y sonido sincronizado que buscaba captar la realidad sin artificios, lo que se conoce como cine directo. El estilo de Drew es estar muy cerca de la acción de sus personajes, llevándolo al espectador a estar allí figurativamente.

Por otro lado, *Copacabana* (Martín Rejtman, 2007) que se centra en la preparación y la celebración de la festividad de Nuestra Señora de Copacabana, en un barrio habitado por la comunidad boliviana de Buenos Aires, es en palabras de su director: “una película de ficción hecha con elementos reales”⁴⁹. Rejtman además utiliza una cámara estática, ausencia de personajes y un montaje de planos en orden cronológico inverso.

Los autores del documental de observación encuentran su propia mirada según los temas que les interesa explorar. De cualquier manera, es necesario comprender que el documental de observación no es más *real* que otro, el documental es, en mayor o menor grado, una construcción de la realidad. Aún en el cine de *mosca en la pared*⁵⁰, la mirada subjetiva del autor se revela.

Propuesta Artística

1. Obra

¿Cómo reconstruir el pueblo vibrante de la memoria de mis abuelos y progenitores, si en la actualidad luce tan quieto?

En la novela *Las ciudades invisibles* (Ítalo Calvino, 1972), Marco Polo le describe una ciudad a Kublai Kan y este la reconstruye en su imaginación. Gómez me recuerda a Clarice, una de las ciudades invisibles, aquella que “compacta como un cuerpo viviente con sus olores y su respiración, exhibe como un collar lo que queda de las antiguas Clarices fragmentarias y muertas”⁵¹. El título *El pueblo imaginado* nació de mi deseo de regresar al pueblo e imaginarlo a partir de mis recuerdos heredados.

El desarrollo

La etapa de desarrollo comenzó en octubre de 2019 durante la materia Taller de Proyectos. Para aterrizar las ideas que tenía, puse por escrito los relatos contados por mi

⁴⁹ Maite Alberdi e Iván Pinto, “Entrevista a Martín Rejtman”, *Revista La Fuga*, 3. Consultado en <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-martin-rejtman/39>

⁵⁰ Albert Maysles, cineasta de cine directo, en una entrevista realizada en su visita a Ecuador en el 2003 para presentar *Gimme Shelter* (Albert y David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970) respondió a la pregunta de si un documental puede ser objetivo, de la siguiente manera: “La única objetividad posible se daría en una situación como la que describe la expresión: la mosca en la pared, que lo ve todo y nadie se da cuenta de que está allí. Pero esto no existe; lo que se quiere es una combinación de objetividad y subjetividad; y obtienes eso cuando el fotógrafo tiene sensibilidad para notar lo que la mosca no nota”. Cita consultada en <https://www.eluniverso.com/2003/05/05/0001/260/D99DB866A1C449CCA7682B5D1A34B19C.html>

⁵¹ Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles* (Madrid: Ediciones Siruela, 2020), 58.

familia y leí el libro *Los sabores de mi tierra: Comidas cotidianas desde el sur de Manabí*⁵², escrito por mi tío materno Galo Plaza Nieto, porque cuenta con un capítulo sobre la historia cafetera de Gómez. Investigué en fuentes electrónicas datos demográficos del lugar, pero me di cuenta de que lo que me inspiraba eran los relatos de la memoria, sobre todo porque esta es inexacta e hiperbólica.

Paralelamente, realicé tres viajes a Pedro Pablo Gómez: el 1 de noviembre, 11 de noviembre y 7 de diciembre de 2019 y realicé entrevistas a los habitantes del lugar, las cuales quedaron registradas en audio. Busqué personas con edades más allá de los 65 años, porque seguramente habrían vivido el boom del café en su niñez. Entrevisté a comerciantes, choferes de los camiones que transportaban café y campesinos. Mis preguntas iban dirigidas a qué recordaban de esa época y las respuestas coincidían en comparar cómo era antes versus lo que es ahora. Sin embargo, cuando les preguntaba porqué habían regresado a vivir en el pueblo luego de su jubilación -algunos habían vivido en Guayaquil muchos años- los entrevistados destacaban el clima, el agua, las amistades, la seguridad y la nostalgia de regresar a la casa familiar. Incluso mi papá y su esposa, ambos de Gómez y residentes en Quito, han decidido pasar más temporadas en su pueblo natal.

Esto me hizo preguntarme: ¿qué tiene de especial Gómez que he pasado por alto? Como lo mencioné en el apartado de Pertinencia, ya no tengo familiares cercanos que vivan allí. De hecho, en el viaje del 7 de diciembre, con mi tío Galo sacamos de la casa de mi abuela materna -que ahora vive cerca de mi tío en Quito- sus últimas posesiones, tanto de la casa como de su tienda de víveres ubicada en la planta baja, porque iba a ser vendida. Sin embargo, las conversaciones con los habitantes de Gómez habían despertado una curiosidad que me invitaba a regresar y mirarlo con otros ojos.

Originalmente el hilo conductor iba a ser el reencuentro que realizan los ex alumnos de la escuela Nuestra Señora de la Merced cada año, porque es un evento al que llegan personas de otras ciudades y realizan una fiesta, alterando el ritmo tranquilo de Gómez. Este reencuentro iba a realizarse el 21 de marzo de 2020, pero debido a la cuarentena mandatoria en todo el país, tuve que replantear el proyecto. Así que decidí filmar en el feriado del Día de los Difuntos, porque es la fecha con mayor afluencia de gente al pueblo, a causa de las visitas a los cementerios y a la fiesta con orquesta en la calle. Lamentablemente, por la pandemia y la prohibición de entrada a los cementerios,

⁵² Galo Plaza Nieto, *Los sabores de mi tierra: Comidas cotidianas desde el sur de Manabí* (Quito: La Caracola Editores, 2020)

no se dio el flujo de gente esperado. Esto me hizo modificar la manera de fotografiar algunas secuencias y tomar algunas decisiones de estructura en el montaje, que profundizaré más adelante.

Teniendo claro que filmaría el 2 de noviembre de 2020, elaboré un “guion imaginario” basado en la información obtenida en la investigación. Este guion, diseñado como un guion técnico, detalla acontecimientos claves en la historia económica del boom cafetero en Pedro Pablo Gómez. Empieza con el cultivo y cosecha en los bosques de la cordillera Chongón Colonche -que ellos llaman “la montaña”- pasa por la algarabía de los comerciantes de café, los caramancheles⁵³, las gitanas, el circo, los restaurantes y cantinas en el pueblo y termina en la migración, cuando la tierra ya no producía café. Para más detalles, en el Anexo 1 se muestra la primera versión del guion imaginario. Este contemplaba dividir el corto en seis capítulos, cada uno representando una etapa del ciclo económico⁵⁴.

La narración se desarrollaría a nivel metafórico, porque desde el inicio pensé en no emplear material de archivo, ni una *voice over* expositiva, sino únicamente imágenes y sonidos del presente. Partí de la hipótesis de que cada plano del documental tenga un ritmo que responda al nivel de movimiento en el pueblo durante el boom del café y que con la sucesión de estos planos se reproduzca el relato de ascenso, caída y recuperación económica del pueblo de mis padres.

Con respecto a la planificación del rodaje, determiné dos viajes antes del 2 de noviembre, para conocer los ritmos del pueblo, es decir, a qué hora y qué días hay más actividad en las tiendas, en dónde se suele reunir la gente, cuáles son sus costumbres y sus rutinas en la actualidad. De esta forma pude decidir qué y cómo quería filmar. En términos del documentalista Nicolas Philibert, pude *programar el azar*. Philibert lo explica así: “El psiquiatra Jean Oury tiene una bella expresión: ‘programar el azar’. Para mí, una película es un poco de eso. Poder acoger lo imprevisto en un marco dado”⁵⁵.

⁵³ En Ecuador se conoce al caramanchel como el puesto de vendedor ambulante en los soportales, Consultado en <https://dle.rae.es/caramanchel>

⁵⁴ Los ciclos económicos son fluctuaciones de la actividad global, caracterizada por la expansión o la contracción simultánea de la producción. Definición de Alejandro Jáuregui, “La teoría de los ciclos económicos”, *Gestiópolis* (2001, marzo 20). Consultado en <https://www.gestiopolis.com/teoria-ciclos-economicos/>

⁵⁵ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2004), 77.

Sobre este tema, la documentalista Maite Alberdi afirma que la realidad es cíclica y por lo tanto, se requiere de paciencia e investigación para saber dónde poner la cámara⁵⁶.

Me propuse trabajar con la siguiente metodología: salir a observar y registrar situaciones en el pueblo que generen sensaciones de estar reviviendo los recuerdos que había recolectado. En la actualidad, el pueblo se dedica al cultivo de maíz, por lo que sigue dando trabajo a agricultores, pero en menor medida que en antaño.

Como tuve imágenes filmadas con antelación pude armar secuencias entre los viajes y así determinar qué me faltaba o qué tenía que volver a filmar. Esto último pasó con la escena del amanecer en el pueblo, la volví a filmar con un lente más angular y en una fecha cuando la casa que era de mi abuelita ya no tenía el cartel de “Se vende”. Pero principalmente, rodar antes del feriado por el Día de los Difuntos, me permitió tener material en caso de que no pudiera hacerlo en esa fecha específica, debido a las restricciones por la pandemia o por si llegase a enfermarme. Esa fue la incertidumbre que pendió durante todo el desarrollo de este proyecto.

Fueron alrededor de 72 horas de rodaje. El calendario fue el siguiente:

- Primer viaje: 27 – 30 de junio de 2020
- Segundo viaje: 10 – 12 septiembre de 2020
- Tercer viaje: 1 – 3 de noviembre de 2020

Al ser un proyecto íntimo sobre la identidad e historia de mi familia, armé un equipo de trabajo pequeño que me diera la oportunidad de realizar algunas funciones dentro de la producción y la post producción. Invité a dos amigos de la universidad con los que ya había trabajado antes para que ocuparan las funciones de sonidista/post productor de sonido y asistente de cámara. Además, conté con el apoyo de mi esposo para la producción de campo. Durante mi etapa universitaria pude participar como directora de foto y montajista, simultáneamente en un proyecto, así que realicé estas dos funciones además de la dirección. El equipo de trabajo quedó conformado de la siguiente manera:

- María Belén Acebo: Dirección, Fotografía y Montaje
- Andrés Delgado: Producción
- José Muñoz: Sonido directo y Post producción de sonido
- Michael Lojano: Sonido directo (reemplazó a José Muñoz en el tercer viaje)

⁵⁶ TEDxTalks, “Capturando lo predecible de lo impredecible. Maite Alberdi. TEDxPUC de Chile”, conferencia registrada en 2016, video en YouTube, acceso el 27 de noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=pSrauv9keh4&t=259s>

- Rafael Plaza: Asistente de cámara

Destaco que el crew trabajó muy bien en equipo, cumpliendo los objetivos y manteniendo un ambiente muy agradable. Se comprometieron a realizar dos semanas de aislamiento voluntario antes y después de cada viaje y a seguir los lineamientos que propuse de distanciamiento y limpieza durante el rodaje.

La realización del proyecto fue financiada con ahorros y equipos propios. Cubrí los gastos de alimentación y transporte de todo el equipo. En los dos primeros viajes no tuvimos gastos de acomodación porque nos hospedamos en la casa de la familia de mi papá, que la ocupan solo en vacaciones. Pero en el último viaje, que era feriado, tuvimos que pagar un hospedaje porque la casa estuvo ocupada. En Anexo 2 se muestra un desglose de los gastos corrientes incurridos para el cortometraje. En Anexo 3 se muestra el listado de los equipos utilizados.

Rescato el hecho de haber podido dar trabajo a los restaurantes del pueblo y al complejo de cabañas donde pernoctamos en el feriado de noviembre. Formar estos vínculos con la comunidad sirvió para conversar con ellos sobre el oficio del cine y la posibilidad de mirarse en una película. Lamentablemente no se pudo conseguir apoyo financiero del GAD Parroquial para los gastos del rodaje y entiendo que por la crisis económica nacional se tengan otras prioridades.

En el proceso de investigación, como viajaba ya sea con mi papá o mi tío, pude conocer habitantes que podían llevarme a ciertos lugares como a la cosecha de maíz o me podían presentar a *personajes* del pueblo, como el hombre más longevo del lugar. Esto me ayudó a desenvolverme mejor en el pueblo cuando regresé para el rodaje.

Desde la conceptualización del proyecto en sus etapas tempranas, tenía claro un dispositivo filmico, los planos fijos que me permitirían enfocarme en el movimiento dentro del cuadro. Otro dispositivo que se mantuvo fue trabajar la estructura en base al avance cronológico de un día. En cambio, otras reglas del juego fueron cambiando en el camino. Hacer cine documental es de por sí, un ejercicio de constantes adaptaciones y con más razón en tiempos de pandemia.



Imagen 10. Parte del crew: Belén Acebo, Rafael Plaza y José Muñoz

El rodaje

Previo a cada viaje estructuré un cronograma de lo que quería filmar a determinada hora del día, según las circunstancias en las que estaba.

Por ejemplo, en el primer viaje, cuando todavía Manabí estaba en semáforo amarillo⁵⁷, sabía que no iba a ver gente en las calles después de las 21h00, así que filmé la secuencia de las casas antiguas. Quería filmar sin personas y registrar sonidos ambiente sin voces. De esta manera, el pueblo parecía abandonado, como la sensación que dejan los planos de Geyrhalter en *Homo Sapiens*. También filmé escenas de la naturaleza, sin personas, que finalmente en el montaje no utilicé. La secuencia de las velas en las tumbas fue filmada en este primer viaje y tuve mucha suerte de haberlo decidido así, porque en el feriado el cementerio estuvo cerrado.

En el segundo viaje, filmé todas las escenas relacionadas al maíz, ya que para noviembre la época de cosecha ya habría terminado. Estaba segura de que quería tener planos del trabajo en el campo, pero estando allí decidí que sería específicamente de la cosecha de maíz porque me resultó interesante a nivel sonoro y visual el movimiento originado por los campesinos con sus machetes y la máquina desgranando el maíz. En ese viaje también obtuve algunos planos de gente del lugar hablando sobre la bonanza del pasado, ya que espontáneamente empezaban a contar aquella historia cuando veían mi cámara. Grabé esos planos aun cuando no esperaba utilizarlos, ya que originalmente iba a ser un documental sin entrevistas. La decisión de registrar los testimonios me sirvió en

⁵⁷ Sistema de colores para señalar el conjunto de restricciones que un cantón o ciudad tenía durante la emergencia sanitaria por el Covid-19 en Ecuador.

el montaje cuando decidí utilizar algunos de ellos para apoyar el avance narrativo del cortometraje.

En el tercer viaje filmé todo lo relacionado a como el pueblo vivió el Día de los Difuntos en el 2020. Como lo mencioné antes, hubo mucha menos gente que en años pasados, pero sí encontré turistas que viajaron para disfrutar el principal atractivo turístico de Gómez, su cascada y otros que llegaron a visitar a sus familias. Durante el día se escuchó música dentro de las casas y en la noche hubo una pequeña cantidad de personas caminando en las calles. Este registro filmico en época de pandemia, producto del azar, sitúa al cortometraje en un momento histórico preciso que marcó un cambio indisociable en el movimiento del pueblo. Me hizo reflexionar sobre los cambios que han surgido en lo cotidiano a raíz de la pandemia y que inevitablemente han afectado a todos los pueblos y ciudades del mundo. Aunque mi documental no trata directamente sobre la vida durante la pandemia por Covid-19, sí trata sobre la transformación de un lugar, así que el registro de sus habitantes con mascarilla en su diario vivir se puede leer también como un signo del cambio; da cuenta de que los seres vivos son capaces de adaptarse.

Mi objetivo fue hacer un retrato de Gómez como un todo, con sus habitantes, medios de transporte, viviendas, negocios, naturaleza y animales. Por lo tanto, no sigo las acciones de un determinado protagonista. La película de ficción *Le quattro volte* (Michelangelo Frammartino, 2010) se aproxima al tema de los ciclos de la naturaleza, a través de cuatro fases consecutivas en la vida de un pueblo italiano, centradas en un hombre anciano, una cabra, un árbol y el carbón empleado para las chimeneas. De igual manera, intento darle la misma relevancia a todos los elementos que interactúan en el pueblo, ya sea un gallinazo o las montañas que rodean el lugar.

En el documental *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) la directora narra cómo regresa a la aldea donde nació y va recolectando breves historias de sus habitantes, en su mayoría en escenas al aire libre. El retrato que hago en mi documental también parte desde lo público, no desde lo privado, con la distancia de una mirada de alguien que no es de ahí, sino que llega y se va, tal como los que llegan a Gómez en días de feriado. Con esto evité ingresar a sus casas y filmarlos en situaciones más íntimas, con la pandemia hubiera sido muy complicado hacerlo de otro modo. Mi preocupación era cuidar de la salud de sus habitantes, sobre todo de los ancianos. Recuerdo una situación donde no pude filmar a un anciano que fabricaba productos derivados de la caña con un molino; él se negó a que lo filmara por temor a enfermarse.

En vista de que realizaba un documental de observación, antes de filmar de cerca a alguien pedía su autorización y luego no interfería más. Sin embargo, sí hubo dos situaciones donde intervine directamente. La primera se dio en la reunión de los amigos bebiendo cerveza, en ese caso hablamos con uno de ellos, quien llamó a los demás y les invitamos la jaba de cerveza. El desarrollo de la conversación dependió de ellos. La segunda, fue la escena de las velas en el cementerio, donde nosotros colocamos las velas. En estos dos casos, que fueron filmados antes del Día de los Difuntos, me anticipé a situaciones que no pudieron darse naturalmente después debido a la pandemia. Pocas veces pedí que se repitiera alguna acción. Por ejemplo, cuando filmé a los tres señores conversando en el portal de la casa, me di cuenta de que alimentaban a dos perros, pero cuando puse la cámara dejaron de hacerlo, así que les pedí que continuaran con esa acción.

Volviendo al tema de la reacción de las personas ante la cámara, me di cuenta de que les costaba comprender que se trataba de una película. Me comentaron que estaban acostumbrados a recibir la visita de estudiantes de comunicación o medios televisivos manabitas. Las personas del lugar me hablaban constantemente de lugares turísticos que podía ir a filmar o de miradores donde podía tener planos abiertos. De cualquier manera, muy pocas personas se reusaron a ser filmadas, la mayoría accedía con entusiasmo. La dificultad que encontré fue que muchos miraban a la cámara aún cuando les explicaba que no debían hacerlo y que siguieran con su actividad. En planos detalles parecía que eso no fuera un problema, pero hablaban entre ellos sobre el hecho de estar siendo filmados. En el montaje tuve que estar pendiente de estos detalles.

Lo que más me admiró fue que, con solo nombrar a mi abuelita Italia, lograba en seguida la confianza e incluso el cariño de personas que nunca había visto. Mi abuelita por muchos años mantuvo su tienda en la calle principal del pueblo y muchos tienen anécdotas de ella. Esto a nivel personal me emocionó mucho.

Además de buscar filmar las imágenes del cronograma, estaba consiente de que recorriendo el pueblo encontraría al azar escenas de la vida diaria que aportarían al concepto de transformación. De hecho, hubo tardes, en los dos primeros viajes, en las que salíamos a filmar con la única consigna: *imágenes con mucho movimiento*. Entre estas escenas azarosas me topé con algunas relacionadas al fuego. En el camino fui encontrando fuegos grandes como la quema del terreno para la preparación a una nueva cosecha y fuegos pequeños como el horno de las tortillas de maíz y la llama de las velas. El fuego me recordaba a la interpretación de Spengler sobre la filosofía de Heráclito, que el fuego

no era la sustancia física de donde se origina todo, sino una metáfora del devenir, ya que “el fuego existe como movimiento de llamas, en tanto que la combustión persiste”⁵⁸.



Imagen 11. El fuego como metáfora del devenir

Así como el fuego representaba la condición de las cosas a un continuo cambio, otras imágenes también presentaron lecturas más allá de lo aparente. Aumont dice que “la representación es el fenómeno más general, el que permite al espectador ver ‘por delegación’ una realidad ausente, que se le ofrece tras la forma de un representante”⁵⁹. Esta realidad ausente sería el pueblo de las memorias de sus habitantes y su representación, mis imágenes. Por ejemplo, la imagen del maíz tirado en la calle en la noche, la encontré porque en aquel lugar habían estado cargando maíz en sacos, pero para mí era la representación del momento en que el café ya no valía nada. Una época había terminado.

Tres dificultades relevantes se presentaron en la etapa de producción. La primera fue durante el recorrido a la cascada Maryland, el carro se quedó sin batería, no había señal de celular por estar rodeados de montañas y tuvimos que esperar a que alguien pasara por la desolada carretera. Cabe destacar que esto pasó en junio y no había turistas en el sector debido a la pandemia. Esto hizo que nos retrasáramos en el cronograma, pero seguimos trabajando hasta cumplir con lo propuesto para ese día. La segunda fue cuando el papá de José se enfermó de Covid-19, justo antes del tercer viaje, como todos comprendíamos que esto podía pasar, pronto buscamos un reemplazo y conseguimos que

⁵⁸Oswald Spengler, *Heráclito. Estudio sobre el pensamiento energético fundamental de su filosofía* (Sevilla: Ediciones Espada de plata, 2013), 45.

⁵⁹Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1992), 111.

Michael continuara con el trabajo de sonido en el último viaje. El tercer problema fue el atípico 2 de noviembre que se vivió en el 2020, por lo que no pude obtener las escenas de la fiesta, la gente tomando alcohol en las calles, ni visitando las tumbas, es decir las actividades tradicionales de aquella festividad. Durante el rodaje fue frustrante, pero en la etapa de montaje comprendí que, en lugar de sacrificar el material relacionado al Día de los Difuntos, éste cobró otra interpretación y aportó en la historia de la película.



Imagen 12. Tras cámaras n°1

Con relación a la fotografía, mi propuesta fue filmar en digital, con un aspect ratio de 16:9, emplear cámara en trípode y usar luz natural.

Describo mi forma de trabajo con la cámara de la siguiente manera: una vez que encontraba una escena que me interesaba, decidía el valor de plano y elegía el lente necesario -encuadre-, montaba la cámara en el trípode -angulación- y filmaba alrededor de 1 minuto y medio a 2 minutos en escenas de naturaleza u objetos. Si la escena involucraba personas, filmaba hasta que consideraba que había capturado una acción que contara una breve historia. En ocasiones llegué a filmar planos de 7 minutos.

La experiencia de encuadrar cada plano fue distinta e inesperada, porque al no mover la cámara debía esperar a que la imagen cinematográfica pacientemente se revelara. Pero como no encuadro para una fotografía, sino para imágenes en movimiento, con personajes que entran y salen del cuadro, la cámara fija me hizo reflexionar sobre los desencuadres. Bonitzer llamó desencuadre en el cine a “los campos vacíos, los ángulos insólitos, los cuerpos parcelados en detalle o en primer plano⁶⁰. Descentrar la atención del plano en mi documental fue una decisión voluntaria en unos casos y en otros, una

⁶⁰Pascal Bonitzer, “Desencuadres” en *Desencuadres. Cine y pintura* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007), 83.

decisión del azar. Por ejemplo, de los siguientes planos, el primero fue encuadrado de manera que solo aparezcan las piernas de los personajes. Mientras que, en el siguiente plano, el personaje al filo del marco a la izquierda apareció sin previo aviso y en vista que habla a la cámara, capta la atención del espectador.



Imagen 13. Desencuadre voluntario



Imagen 14. Desencuadre involuntario

Basándose en la idea de Bonitzer, Aumont se hace la siguiente pregunta sobre el desencuadre y concluye que no solo es una cuestión arbitraria de estilismo:

¿Por qué mantener al personaje en el límite del marco, medio cortado, cuando sería tan sencillo operar un pequeño movimiento de cámara?: tal es, en el fondo, la pregunta implícita que se hace el espectador. Inútil decir que el desencuadre mantenido es, pues, en el cine, la marca de una voluntad, sea estilística, sea ideológica, de escapar al centrado representativo clásico. En las películas de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, en las que

es frecuente este desencuadre, se pretende, por ejemplo, establecer una relación intensa entre el personaje y el lugar⁶¹.

Para mi cortometraje, la relación entre los personajes y el lugar era clave, por lo que los desencuadres inesperados le dieron una nueva dimensión a la relación del pueblo y sus habitantes.

A continuación, con una selección de planos de mi documental, explico la manera como intenté componer el espacio cinematográfico. En el cine, donde la imagen se proyecta en una pantalla bidimensional, el espacio construye una percepción tridimensional. Sin embargo, es posible componer un espacio filmico más parecido a la bidimensionalidad de una fotografía o pintura. Como lo indiqué en el capítulo de Genealogía, mi interés era componer planos tanto centrífugos (más movimiento percibido) como centrípetos (menos movimiento percibido).

Para los planos de movimiento lento, compuse un espacio filmico bidimensional con alguna o varias de estas características:

- Puntos de fuga dentro del cuadro.
- Líneas horizontales o verticales.
- Composiciones de cuadro dentro del cuadro (*frame within a frame*).
- Planos abiertos para tener mucho espacio negativo⁶².



Imagen 15. Líneas horizontales y verticales

A. Al encuadrar este plano me fijé en las líneas verticales y horizontales de la cruz y los faroles. El movimiento de los pájaros revoloteando se percibe mínimamente

⁶¹Aumont, *La imagen*, 168.

⁶²Espacio negativo es el espacio entre los objetos de una composición.

por la diferencia de tamaño entre ellos y los objetos inmóviles. Está filmado con una distancia focal de 85 mm, pero los objetos están tan lejanos que logro tener espacio negativo.



Imagen 16. Punto de fuga dentro del cuadro

- B. En este plano el punto de fuga está dentro del cuadro, en el centro. Se repiten las líneas verticales en las puertas y el poste.



Imagen 17. Cuadro dentro del cuadro

- C. En este plano las ramas de los árboles enmarcan la escena de las vacas en el río, logrando una composición de cuadro dentro del cuadro.

Por otro lado, para los planos de movimiento acelerado, compuse un espacio fílmico tridimensional con alguna o varias de estas características:

- Puntos de fuga fuera del cuadro,

- Líneas diagonales o curvas.
- Desencuadres que dieran la impresión de que los elementos continúan más allá del cuadro.
- Planos detalles con el elemento en movimiento en el centro, de manera que ocupara todo el cuadro.
- Planos generales con elementos en distintas direcciones, para crear contraste de movimiento.



Imagen 18. Distintos tipos y velocidad de movimiento

- A. En este plano, los elementos se mueven en distintas direcciones en el espacio y se aprecian líneas diagonales y curvas en los cables del alumbrado eléctrico y los techos.

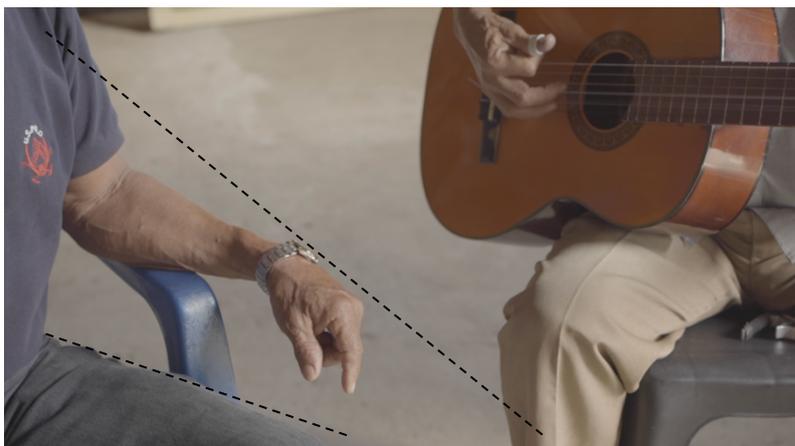


Imagen 19. Punto de fuga fuera del cuadro

- B. Este plano tiene puntos de fuga fuera del cuadro y los elementos están interrumpidos por los límites del cuadro. También tiene líneas diagonales.



Imagen 20. Líneas curvas

- C. En este caso, el plano detalle de la máquina de granizado en movimiento ocupa todo el espacio y se visualizan líneas curvas.

Encontré todo un reto trabajar de esta manera la composición porque requería prestar mucha atención a los detalles, sin embargo, esto me sirvió como un buen entrenamiento para el ojo y componer es algo que siempre he disfrutado desde mi experiencia en fotografía fija.

El tema de la iluminación presentó otro reto, porque encontraba las escenas deseadas, pero en ocasiones no sucedían en el momento del día esperado. Por poner un ejemplo, al inicio quería tener muchos primeros planos de gallinazos en la mañana, pero los encontraba en su mayoría en la tarde. Bajo estas circunstancias, el trabajo de post producción de color me permitió aprovechar parte de este material. Pero también se presentaron oportunidades. La secuencia de la molienda de maíz en la noche fue imprevista porque había planificado rodarla solo en la mañana, pero como se dio la invitación de filmarla también en la noche, la aproveché. En montaje me di cuenta de que aquellas escenas las podía incorporar a la narración, para dar la impresión de que los agricultores habían pasado cosechando hasta el final del día.

La locación del mercado fue la más complicada por la poca iluminación natural, hubo posiciones de cámara que no funcionaban porque se sobreexponía el fondo donde estaba la puerta de ingreso. Mientras que, en las escenas en la calle, que filmaba con una larga duración, en ocasiones pasaban nubes y cambiaba la exposición de la escena. En estas situaciones son útiles un equipo de luces o grandes difusores, pero por la pequeña dimensión del proyecto no se pudo obtenerlos. Me hubiera gustado mucho tener un filtro

ND y un polarizador, sobre todo para las escenas con zonas de cielo. En la corrección de color de la post producción se tuvo que tener en cuenta estos detalles.

Contar con un asistente de cámara fue muy útil, porque me permitía cambiar de lentes ágilmente, ya que en ocasiones las acciones pasaban tan rápido que debíamos estar preparados para armar cámara y sonido en poco tiempo. Filmar con cámara en mano hubiera sido más sencillo, pero no hubiera logrado la estética que deseaba. Una situación complicada fue filmar en la noche durante la molienda de maíz, porque el trípode se movía debido al impacto del viento y ruido que producía la máquina, no podíamos comunicarnos entre nosotros y apenas nos veíamos en la oscuridad; pero fue la experiencia que más disfruté por lo singular de la situación.



Imagen 21. Tras cámaras n°2

La diseñadora de sonido Verónica Font, quien trabajó en el documental *Fuente Álamo, la caricia del tiempo* (Pablo García, 2001), tiene una anécdota sobre el estreno de la película en el pueblo español Fuente Álamo; después de ver la película, sus habitantes complacidos habían dicho que se oía como el pueblo⁶³. Mi intención fue que el sonido del documental lograra la inmersión del espectador en Pedro Pablo Gómez.

El plan del sonido en el rodaje consistió en registrar el sonido sincrónico de cada plano y además grabar sonidos ambiente y wild tracks que me podrían servir en post producción para construir ambientes sonoros envolventes. Por ejemplo, para los planos del inicio del día registré el sonido de las campanas de la iglesia y puertas corredizas de negocios abriendo. Como mi idea era filmar el pueblo similar a un organismo vivo que

⁶³Oscar de Ávila, “El sonido en el documental: Realidad o ficción – Vol 1. Verónica Font y José Tomé”, *La bobina sonora* (2015). Consultado en <https://labobinasonora.net/2015/02/22/especiales-el-sonido-en-el-documental-realidad-o-ficcion-vol1-veronica-font-sonidista-y-disenadora-de-sonido-y-jose-tome-disenador-de-sonido/>

pasa por distintas etapas, tuve que registrar ambientes con silencios y ambientes más ruidosos.

Quería para este proyecto que la voz humana no tenga la preponderancia en la banda de sonido y estaba consciente de que podía ser necesario subtítular cuando los diálogos con información relevante se mezclaran con sonidos de animales, música de fondo y medios de transporte. Gómez es un pueblo donde hay muchas motos y perros en las calles, así que aquellos sonidos los encontrábamos con frecuencia. Para las secuencias de quietud, convino mucho filmar cuando estábamos con más restricciones en la cuarentena, porque pudimos obtener sonidos ambiente sin música o conversaciones de fondo.

El sonidista contaba con un micrófono boom y con el micrófono de la grabadora, que ubicaba sobre un trípode. El ritmo pausado del método de trabajo, es decir, buscar la situación, decidir el encuadre e informar al sonidista el valor del plano, permitió que todos estuviéramos listos cuando llegaba el momento de rodar.

El encuadre que da una cámara fija otorga la sensación al espectador de estar mirando por una ventana un fragmento de una realidad, mucho más amplia, que se cuele por medio del sonido. El sonido no desaparece bajo los límites del cuadro cinematográfico, más bien es capaz de prolongar, cuanto se quiera, el universo de la película. El sonido acusmático, según Chion, es aquel “cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente”⁶⁴. En el caso, de mi documental, trabajé con sonidos acusmáticos para apoyar la percepción de mucho o poco movimiento en la escena.

La post producción

En vista que las fechas de rodaje fueron espaciadas, edité el material a medida que iba filmando y mientras recibía asesorías de montaje con mi tutora de tesis. Después del primer rodaje, decidí armar una versión temprana siguiendo una estructura de seis capítulos, de la manera como estaba en el guion imaginario. En una versión posterior eliminé el primer capítulo que representaba al pueblo antes del auge del café, porque incluía únicamente planos de la naturaleza alrededor de Gómez que no hacían avanzar la historia. También eliminé el último capítulo, que representaba el inicio de un nuevo modelo económico del pueblo, el turismo propiciado por la cascada Maryland, porque no

⁶⁴Michel Chion, *La audiovisión* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1993), 63.

aportaba claridad. Al final, la versión definitiva contó con tres capítulos, un prólogo y un epílogo.

El prólogo surgió del deseo de colocar mi propia voz dando un indicio de mi relación con el lugar. Quería que el espectador se llevara la impresión de ver un retrato de un pueblo que tenía una conexión familiar con la realizadora. La anécdota del mural dibujado por mi mamá me permitió indicar que mi familia provenía de allí, pero sobretodo me regaló la metáfora de un pueblo que desapareció, o por lo menos, una versión de él.

Por otro lado, la última escena o epílogo simboliza el inicio de una nueva etapa para el pueblo, en la forma de un nuevo día. Decidí filmar, al amanecer, la calle principal donde se daba el movimiento mercantil en el pasado y desde donde se visualiza la antigua casa de mi familia materna. Aunque el espectador no conozca esa información, para mí era necesario ponerla porque esa casa representa el cierre de un episodio en mi historia y a la vez el comienzo en la vida de otra familia. Además, esa y otras casas de aquella calle aparecen en la secuencia de las casas antiguas por la noche, solo que ahora se aprecian a la luz de un nuevo día, marcando una transformación. El último plano también se comprende como mi propia versión del mural de mi mamá, creando un diálogo con el inicio del documental. De esta forma, el ciclo continúa.

Después del título de crédito y antes del primer capítulo, incluyo un primer plano donde el hombre más longevo del pueblo intenta recordar cuando de joven, se dirigía a la montaña para cosechar café. Este plano anticipa al espectador que lo que verá a continuación es un conjunto de recuerdos y no un repaso histórico. Este plano junto al del anciano frente a su tienda recordando cómo hacían fiestas con la vitrola de su papá, son las dos únicas entrevistas que incluí, tanto en audio como en imagen. A pesar de que originalmente no había considerado emplear entrevistas en el documental, consideré relevante poner estas imágenes, por la lectura que se puede hacer de sus presencias. El primero, es un rostro envejecido con una mirada que se pierde y un silencio que demuestra cómo los recuerdos se diluyen por el paso del tiempo. El segundo, muestra el cuerpo de un hombre anciano con un abrigo elegante y grandes anillos en sus manos, sentado frente a una pequeña tienda en soledad, como una figura de imponentia y a la vez, decadencia.

Tal como había mencionado, tenía registradas entrevistas de la etapa de investigación y de rodaje, cuyo audio decidí utilizar como introducción en cada uno de los tres capítulos. Esta decisión, nacida en el montaje, sirvió para contextualizar el momento histórico que se relaciona con lo que sucede a lo largo del día, sin necesidad de ponerle un nombre al capítulo. Estos testimonios, que hablan del pasado, los muestro en

una pantalla en negro que, con una lenta disolvencia, se transforman en la imagen y el sonido del presente. La película de ficción *Cemetery* (Carlos Casas, 2019) que sumerge sensorialmente al espectador en el viaje de un elefante hacia la muerte en un cementerio dedicado a estos animales, fue una referencia para mi película porque emplea transiciones muy sutiles de sonido entre cada uno de sus capítulos.

El documental está *narrado* en base a distintos días en el pueblo, que forman un recorrido por lugares, personas y situaciones que cuentan una historia concisa en tres tiempos:

1. Llegada de familiares y turistas durante el Día de los Difuntos.
2. El pueblo cobra vida con actividades comerciales y de distracción.
3. Los visitantes se retiran y regresa la calma habitual del pueblo.

En el siguiente gráfico muestro la relación de la intensidad percibida de movimiento con el momento del día construido:

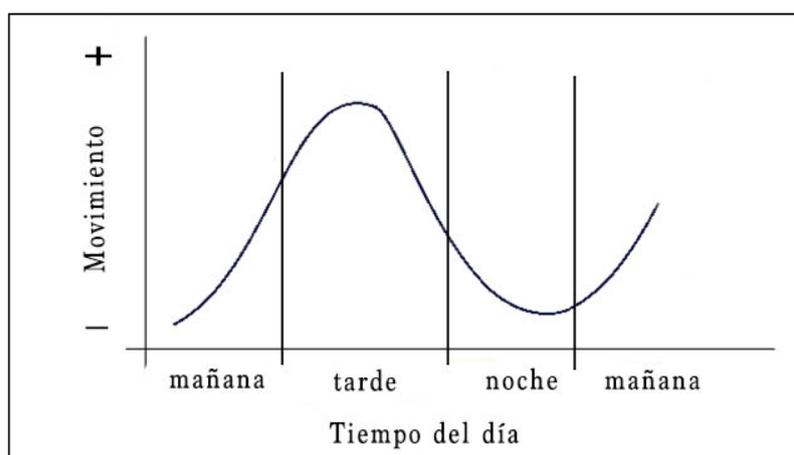


Ilustración 1. Intensidad de movimiento versus tiempo del día

Cada etapa de lo que llamo el ciclo de vida del pueblo, debía sugerir un ritmo específico. Fui probando desde el montaje maneras para reforzar el ritmo interno con el que había fotografiado cada plano. Descarté cualquier técnica de ralentización o aceleración de la imagen, como la que emplea la película experimental *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) porque deseaba una aproximación realista a la experiencia de estar en aquel lugar. También probé con planos más cortos para las secuencias de intenso movimiento, pero preferí una estética de planos de larga duración, para que el espectador pudiera observar todos los elementos del plano y para que estuviera en concordancia con mi idea de mayor realismo. Bazin, sobre el realismo del plano secuencia, aseguraba: “tan sólo hace falta

que la unidad espacial del suceso sea respetada en el momento en que su ruptura transformaría la realidad en su simple representación imaginaria”⁶⁵.

En el montaje constaté que el sonido es parte clave en la percepción de movimiento. Si la imagen no remitía el trajín de un pueblo, la construcción de un ambiente sonoro particular podría lograr esa sensación determinada. Por ejemplo, para la secuencia de las ventas en el mercado, los planos detalles me permitieron experimentar con el sonido acusmático, diseñando así un ambiente de muchedumbre y agitación. El documental *Sin peso* (Cao Guimaraes, 2007), se apoya en una banda sonora de muchas voces del comercio callejero de la capital de México para describir un recorrido vital y dinámico; sin la necesidad de mostrar su fuente, tan solo planos detalle de los toldos de los comercios. Tomando esta obra como referencia, busqué entre los sonidos captados durante la filmación, voces en actividades de comercio y con la combinación de ellos, produje la sensación de un mercado lleno de movimiento.

El sonido debía notar la progresión del día a la noche. Para algunas secuencias se reemplazó el sonido sincrónico por uno más acorde con la narración. Por ejemplo, en las escenas de las casas en la noche, decidí eliminar cualquier sonido que indique presencia de personas para que se entendiera la desolación del lugar y utilicé una misma pista de audio base para reflejar monotonía. En el caso del mural, que es una fotografía, coloqué un sonido ambiente del amanecer en el pueblo porque corresponde al principio del día.

Originalmente el documental no iba a contar con música extradiegética, pero luego en montaje decidí poner una canción interpretada por el dúo de músicos que aparece en una escena del documental, para sostener el plano final que es el de mayor duración. De las tres interpretaciones que registré, elegí *Esposa*, canción compuesta por el músico ecuatoriano Carlos Rubira Infante en 1952, porque en su letra menciona a la primavera. Esta estación se la suele identificar como una metáfora del renacimiento, ya que los cultivos brotan y las aves migratorias regresan⁶⁶. Otra razón fue porque el género musical del pasillo tiene una fuerte función emocional por su tono melancólico y por la connotación de estar asociado con Ecuador y una generación pasada. Conocer la fuerza connotativa de la música es reconocer su potencialidad en el cine⁶⁷.

⁶⁵Bazin, ¿Qué es el cine?..., 78.

⁶⁶Juan Teodoro Vidal, “La primavera como metáfora”, *Castello Información*, <http://www.castelloninformacion.com/castellon-opinion-juan-teodoro-primavera-metáfora/>

⁶⁷Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido* (México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 168.

Otro uso de la música que aparece en el documental, son las canciones que se oyen desde las radios de las casas, en las escenas al final del segundo capítulo. Chion la llama “música de pantalla”⁶⁸. Esta música, que es parte de la diégesis, en mi documental tiene una función narrativa, porque sitúa a los habitantes en reuniones sociales. A causa de las restricciones por la pandemia, el pueblo permaneció la mayoría del tiempo dentro de sus hogares, así que a través del sonido fue posible representar aquella realidad.

En la colorización, principalmente se corrigió la iluminación y temperatura de color de ciertos planos para que dieran la impresión de haber sucedido a determinada hora del día. El look final se lo trabajó desde una estética de colores cálidos y brillantes.

2. Proyecto de difusión

La coyuntura nacional en la que se filmó el cortometraje no varió para la etapa de exhibición, lo que exigió adaptar el plan de difusión a las restricciones de aforo por el Covid-19 y el distanciamiento físico.

Originalmente iba a realizar el pre-estreno en Pedro Pablo Gómez, en un evento organizado en conjunto con mi tío Galo, donde él iba a presentar su libro *Los sabores de mi tierra: Comidas cotidianas desde el sur de Manabí*. Una actividad recreativa que nació durante el auge del café fueron los dos cines del pueblo, así que el evento funcionaría también como un homenaje a esa costumbre perdida. Una vez que sea más seguro realizar esta proyección, la retomaré.

Como alternativa, preparé una proyección virtual junto a un conversatorio, con el fin de escuchar los comentarios y preguntas de la audiencia. La proyección virtual tuvo lugar el jueves 28 de enero de 2021, a través de la plataforma Zoom. Mi tutora de tesis, Carla Valencia, actuó como moderadora. Invité a familiares, amigos y docentes de la Universidad de las Artes.

Durante este encuentro virtual, pude contar mis motivaciones y el origen de este proyecto. También contesté preguntas sobre mi experiencia cumpliendo varios roles dentro de la producción, la relación con las personas que aparecen en mi documental, cuestiones de tiempos, aspectos formales como la cámara fija y la idea de cómo la memoria y los planos en mi documental funcionan como fragmentaciones. Como espectadora de cine me atraen las películas que formen conexiones entre contenido y forma, por lo que darme cuenta de que mi audiencia reflexionaba a partir de mi corto fue

⁶⁸Chion, *La audiovisión...*, 68.

muy alentador. Los comentarios del público referente a vívidas sensaciones que experimentaron de aquel lugar a través de la imagen y el sonido fueron interesantes, porque muchos no conocían el pueblo y deseaba que se pudieran identificar con la película a nivel sensorial.

Al ser un cortometraje que sigue una línea narrativa no tradicional, estaba entre mis expectativas que el público no lo entendiera, sobretodo alguien que por primera vez mira un documental sin una voz que encamine la narración. Tuve dos respuestas distintas de personas con un perfil parecido. Mi papá y mi tío provienen de Gómez y tienen edades similares. Luego de la proyección cada uno me dio sus reacciones en privado. Mi papá lo disfrutó mucho en general, únicamente me dijo que no le había gustado la escena del gallinazo con la basura y que debí haber puesto imágenes de la cascada turística. Entiendo que él lo ve desde su punto de vista de querer mostrar con orgullo su lugar de origen. Mi papá no está familiarizado con el cine, ni el arte en general, por eso me sorprendió gratamente que le haya gustado.

Por otro lado, mi tío, quien escribió el libro de sus memorias, lo vio como escenas sueltas sin un hilo conductor; le comenté que quedaba en el espectador, pero que yo lo había editado siguiendo el relato de la llegada y salida de personas que alteran el ritmo pausado del pueblo. Conversando con él me di cuenta de que no había percibido muchos sonidos que yo le decía que daban cierto tipo de información. Así que comprendí que al ser una proyección donde no tuve el control de cómo escuchaba el público en sus medios electrónicos, algunas personas pudieron perderse de detalles importantes. Además, mi tío me preguntó cómo lo tomarán los habitantes de Gómez al ver la película y es algo que ya me había cuestionado. La única manera de saberlo es no subestimar al público y escuchar sus opiniones. Considero que traté de ser respetuosa con el lugar, pero siendo fiel a mi idea original.

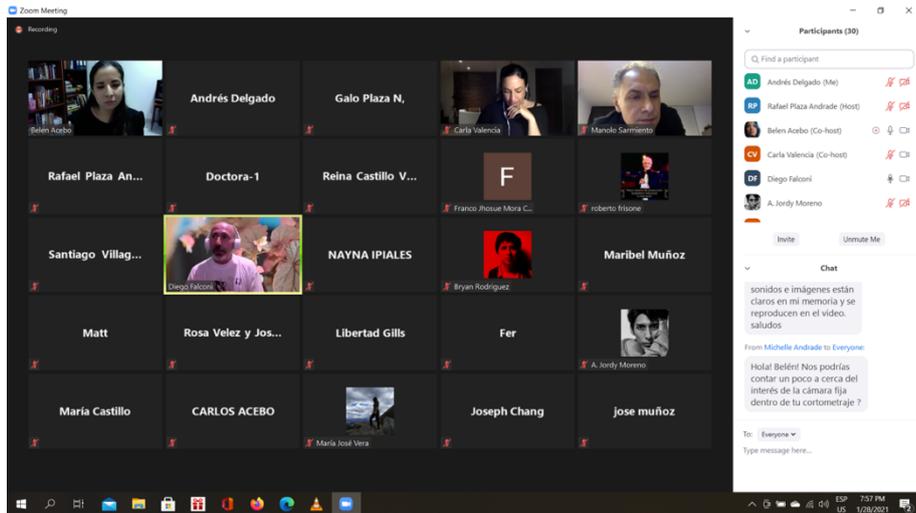


Imagen 22. Proyección virtual

Luego de esta primera experiencia de contacto con el público, tengo planificado un recorrido por festivales de cine a lo largo de un año y medio, ya que para el momento de la finalización del cortometraje, a inicios del año 2021, muchos festivales ya habían cerrado sus fechas límites de entrega de aplicaciones. Presentarlo en festivales siempre lo consideré como la ventana de exhibición más adecuada porque aspiro a que este cortometraje sea mi carta de presentación en el círculo artístico nacional, como la semilla de una línea de trabajo de proyectos de no ficción e independientes.

A continuación, detallo una lista de festivales preparada en base a las características de *El pueblo imaginado*: ser un trabajo académico, un cortometraje de 24 minutos y un documental experimental. Están ordenados por las fechas en las que se realizará el festival. Para las ediciones que aún no cuentan con información en sus páginas web, el deadline, las fechas del festival y el fee son proyectados de acuerdo con la información del año anterior y solo se indicará el mes de las fechas. Es importante conocer cuál es el énfasis de contenido y forma que le da la curaduría de cada festival para hacer una selección más acertada.

Tabla 1. Lista de festivales

Festival	País	Deadline	Fechas del festival	Categoría	Fee (USD)
Frontera Sur Festival Internacional de Cine de No Ficción	Chile	28 feb 2021	1-14 jun 2021	Sección Latinoamericana de cortos	---
Bogotá Experimental Film Festival	Colombia	15 abr 2021	1-31 ago 2021	Panorama contemplación y paisaje	---

Belo Horizonte International Short Film Festival	Brasil	Mar 2021	Ago 2021	International Competitive Exhibition	---
Encuentros de otro cine EDOC	Ecuador		Sept 2021	Cortometraje	---
Festival Internacional de Cine de Quito	Ecuador		Sept 2021	Corto joven	---
Festival de Cine Radical	Bolivia	Jul 2021	Sept 2021	Internacional de cortometrajes	---
Festival Internacional de Cine de Guayaquil	Ecuador	15 abr 2021	4-11 Sept 2021	Enfoque en Ecuador	---
Docs MX	México	Jun 2021	Oct 2021	Fragmentos	---
Festival Latinoamericano de Cine de Quito	Ecuador		Oct 2021	Competencia nacional de cortometrajes	---
Dok Leipzig	Alemania		25-31 oct 2021	International Competition Short Documentary and Animated Film	---
Internationale Kurzfilmtage Winterthur	Suiza	18 jul 2021	9-14 nov 2021	International short film	---
Festival Cámara Lúcida	Ecuador	Ago 2021	Nov 2021	Eqatorial	---
Festival de Cine Ecuatoriano Kunturñawi	Ecuador		Nov 2021	Cortometraje documental	---
CODEC Festival Internacional de Cine Experimental y Video	México	28 feb 2021	18-28 nov 2021	Corto experimental internacional	\$3,68
Bogoshorts	Colombia	Jun 2021	Dic 2021	Internacional documental	\$5
Ecuadorian Film Festival in New York	USA	Sept 2021	Dic 2021	N shorts	\$10
Transcinema	Perú	Oct 2021	Ene 2022	Competencia TransAndina (cortometrajes)	\$5
Festival Internacional de Cine en Guadalajara	México	Nov 2021	Mar 2022	Cortometraje iberoamericano	---
Rencontres de Toulouse	Francia	Nov 2021	Mar 2022	Cortometraje documental	---
Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente	Argentina	Ene 2022	Mar 2022	Competencia oficial internacional	---
Punto de Vista Festival Internacional de Cine Documental de Navarra	España	Sep 2021	Mar 2022	Cortometrajes	---
Ann Arbor Film Festival	USA	Jul 2021	Mar 2022	Cortometrajes	\$30
Hot Docs	Canadá	Nov 2021	Abr 2022	Short films	\$25

Conclusiones

El pueblo imaginado significó para mí un doble retorno: a la localidad rodeada por la cordillera Chongón-Colonche que había dejado de visitar con frecuencia y a un espacio en mi memoria íntimamente relacionado con mis abuelos y mis padres. Durante nuestras vidas, con frecuencia regresamos a donde nos sentimos emocionalmente conectados, por la seguridad y la comodidad que nos causa, de la misma manera cómo nos sucede con las personas queridas. Al inicio del proyecto, ciertamente no me sentía vinculada emocionalmente a Gómez, pero creo que inconscientemente anhelaba ese regreso porque claramente no me había despedido de él. Ahora que mi familia cercana ya no vive allí, mi relación con el pueblo merecía un cierre y este cortometraje fue mi carta de amor y despedida, así como puede ser un pasillo, triste y bello a la vez.

La investigación sobre el movimiento dentro del cuadro cinematográfico, en la cual se asienta este documental, implicó hacer un repaso por el interés humano por reproducir el movimiento a lo largo de la historia, observado en las pinturas rupestres, los juguetes filosóficos y las experiencias contemporáneas de manipulación digital. El cine se fundamenta en la ilusión de movimiento originado por una sucesión de imágenes estáticas proyectadas a velocidad, por lo que fue necesario comprender cómo percibe esta ilusión el espectador de cine. Los textos de André Bazin, Jacques Aumont, Gilles Deleuze, Bruce Block y Anne Hurault-Paupe fueron parte vital en la concepción de este documental, para entender las cualidades centrífugas y centrípetas, tanto de las imágenes como del sonido. Después de asimilar que existen varios tipos de movimientos percibidos a los cuales puede recurrir un cineasta, comprendo más el potencial de una composición con líneas asimétricas, un travelling de descubrimiento o un raccord plástico. Un aprendizaje importante que me deja este proyecto es que el movimiento dentro del cuadro necesita de otros tipos de movimientos para generar escenas dinámicas, sobretodo si se emplea una estética de cámara fija, ya que esta de por sí tiende hacer la película más lenta. Con respecto a esto, el sonido, en especial el acusmático, ofreció la posibilidad de abrir el universo de la película más allá de los límites del cuadro. Finalmente, con la investigación teórica comprendí cómo el cine de observación representa los ritmos de un lugar mediante el registro del presente y su sonido sincrónico, lo que me sirvió como una inspiración latente durante el rodaje.

Las referencias cinematográficas mencionadas en este trabajo escrito nutrieron mi mirada autoral y me dieron ideas para fotografiar un lugar desde un punto de vista subjetivo. Concretamente, los documentales experimentales ampliaron mis horizontes y

me animaron a experimentar con la composición. Se puede conocer mucho de una ciudad viendo un documental, pero también aprendí que es posible conocer mucho de su autor por la manera cómo mira esa realidad. Considero importante recalcar que no solo las películas que vi o volví a ver durante el desarrollo de mi cortometraje sirvieron de inspiración, las fotografías que he tomado en cada viaje por el país, los libros que he leído sobre ciudades y la tradición oral de mi familia manabita moldearon mi sensibilidad. Quizás hasta mi espíritu viajero me alentó a querer relacionarme con otros modos de vida.

La experiencia de vivir en Gómez durante diez días me dejó un mejor entendimiento del movimiento, la mayor parte del tiempo, pausado de una parroquia campesina. El recorrido que hice durante aquellos días, en búsqueda de escenas que movieran algo en mí, dejándome llevar por el instinto y sorprendiéndome con el azar, me hizo apreciar el valor de la paciencia y la atención. Me gusta pensar que mientras todo se movía frente a mi cámara, yo permanecía quieta como si el momento irrepetible pidiera tal reverencia. La observación que desarrollé en el momento de filmar se trasladó luego a la fase de montaje, período en el cual observé con detenimiento el movimiento que percibía de cada plano. Considero que este proyecto requería que hiciera en conjunto la cámara y el montaje, porque entre los dos procesos fue posible el retrato de los ritmos del pueblo. Comprobando así la hipótesis que planteé: que la sucesión de planos fijos con imágenes y sonidos del presente reprodujo el relato de ascenso, caída y recuperación económica de Gómez.

En las conversaciones con sus habitantes noté que siempre hablaban del pueblo en tiempo pretérito. Gómez fue la verdadera sultana del café. Gómez fue un pueblo rico. Gómez fue el lugar donde llegaban de todas partes del país. Por ello, para describirlo fue necesario contar su pasado de gloria. La decisión de no incluir cultivos de café o algún objeto que remita a esa época funcionó para representar la finalización de un ciclo; para que el espectador se diera cuenta de que ahora estaba presenciando otra etapa distinta - con pandemia incluida-, que seguirá hasta que comience una nueva. Trabajar bajo la modalidad observacional nos situó en el presente, pero en el caso de este pueblo, donde el fantasma de la nostalgia lo recorre, el sonido de los testimonios materializó una época ausente. Nunca sabré con exactitud como fue vivir en el Gómez de la memoria de mis abuelos, pero a través del cine pude acercarme a él.

“¡Entonces el tuyo es realmente un viaje en la memoria!”⁶⁹ le dice Kublai Kan al explorador Marco Polo en *Las ciudades invisibles*. Tengo la esperanza de que la audiencia de mi película también me acompañe en el viaje.

Referencias

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable: Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Bashō, Matsuo. *Poesía completa*, trad. Beñat Arginzoniz. Bilbao: El Gallo de Oro, 2019.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones RIALP, 1990.
- Block, Bruce. *Narrativa Visual*. Madrid: SGAE, 1996.
- Bonitzer, Pascal. “Desencuadres” en *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2004.
- Calvino, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela, 2020.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1993.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- De Montaigne, Michel. *Ensayos/Michel de Montaigne*. Editado por Ezequiel Martínez Estrada. México: Océano, 1999.
- Feldman, Simon. *La composición de la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Granda Noboa, Wilma. *Cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana-Cinemateca Nacional/Unesco, 1995.

⁶⁹ Calvino, *Las ciudades...*, 54.

- Larson Guerra, Samuel. *Pensar el sonido*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Marcondes, Marco Antonio. *Enciclopedia de la música brasileira*. Michigan: Art Editora, 1998.
- Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2002.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997.
- Peleshyán, Artavazd. *Teoría del montaje a distancia*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos Festival Internacional de Cine, 2011.
- Plaza Nieto, Galo. *Los sabores de mi tierra: Comidas cotidianas desde el sur de Manabí*. Quito: La Caracola Editores, 2020.
- Røssaak, Eivind. *Between stillness and motion*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Sánchez, Rafael. *Montaje cinematográfico*. México DF: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1992.
- Spengler, Oswald. *Heráclito. Estudio sobre el pensamiento energético fundamental de su filosofía*. Sevilla: Ediciones Espada de plata, 2013.

Fuentes electrónicas

- Alberdi Maite e Iván Pinto. “Entrevista a Martín Rejtman”. *Revista La Fuga*, 3. Consultado en <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-martin-rejtman/39>
- Álvarez-Caballero, Blanca. “La filosofía de Heráclito en la poesía de José Emilio Pacheco”. *Revista La colmena* N° 87 (2015). Consultado en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344307005>
- Andrade Quiñónez, Luis. “Alexandra Cuesta: El cine de no ficción es una interpretación, no la realidad”. *Radiocapital.ec*, (2016), <http://radiocapital.ec/?p=5794>
- Barranco, Justo. “Pero, ¿qué es la modernidad líquida?”. *La Vanguardia* (2017). Consultado en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html>
- De Ávila, Óscar. “El sonido en el documental: Realidad o ficción – Vol 1. Verónica Font y José Tomé”. *La bobina sonora* (2015). Consultado en

<https://labobinsonora.net/2015/02/22/especiales-el-sonido-en-el-documental-realidad-o-ficcion-vol1-veronica-font-sonidista-y-disenadora-de-sonido-y-jose-tome-disenador-de-sonido/>

Eva Valencia. “Albert Maysles, ‘la mosca en la pared’ que ve todo sin ser vista”. *Diario El Universo* (2003). Consultado en <https://www.eluniverso.com/2003/05/05/0001/260/D99DB866A1C449CCA7682B5D1A34B19C.html>

Filippo Tommaso Marinetti, “Le Futurisme”. *Le Figaro* (1909). Consultado en <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/02/19/26010-20190219ARTFIG00263--le-figaro-publie-en-une-le-manifeste-du-futurisme-le-20-fevrier-1909.php>

Gómez Vaquero, Laura. “Reflejos de la cotidianidad”. *DocumentaMadrid: McElwee y Pakalnina* (2018). Consultado en <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e348a73a-136c-4cd7-b815-c64e592e0eae/REFLEJOS%20DE%20COTIDIANIDAD.pdf>

Hurault-Paupe, Anne. “The paradoxes of cinematic movement: is the road movie a static genre?”. *Miranda* (online), N° 10 (2014). <http://journals.openedition.org/miranda/6257>

Jáuregui, Alejandro. “La teoría de los ciclos económicos”. *Gestiópolis* (marzo 2001). Recuperado de <https://www.gestiopolis.com/teoria-ciclos-economicos/>

MacDonald, Scott. “FICUNAM: Entrevista a Artavazd Peleshian”, *Blog Con los ojos abiertos* (2011). Consultado en <http://www.conlosojosabiertos.com/ficunam-06-entrevista-a-artavazd-peleshyan/>

National Portrait Gallery, *Bill Viola: The Moving Portrait*, <https://npg.si.edu/exhibition/bill-viola-moving-portrait>

Schlenker, Alex. “De Guayaquil a Quito (Ecuador, Carlos Endara, 1929)” en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y sine silente en Latinoamérica*, N° 5 (dic. 2019). Consultado en <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/236>

S/A. “Yanara Guayasamín estrena documental sobre la muerte”. *Diario El Universo*. (2002). Consultado en <https://www.eluniverso.com/2002/10/26/0001/260/9C5C47F8B1504F97985E270A255FB437.html>

TEDxTalks. “Capturando lo predecible de lo impredecible. Maite Alberdi. TEDxPUC de Chile”. Conferencia registrada en 2016. Video en YouTube. Acceso el 27 de noviembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=pSrauv9keh4&t=259s>

Vidal, Juan Teodoro. “La primavera como metáfora”. *Castello Información*. Consultado en <http://www.castelloninformacion.com/castellon-opinion-juan-teodoro-primavera-metafora/>

Filmografía

- Álvarez, Mercedes. *El cielo gira*. España, 2004, 110 min.
- Álvarez, Miguel Ángel. *Fondo Miguel Ángel Álvarez*. Ecuador, archivo de Cinemateca Nacional, 1922-1935.
- Berliner, Alan. *Everywhere at once*. Estados Unidos, 1985, 9 min.
- Breilh, Alfredo. *Panela nuestra*. Ecuador, 1977, archivo de Cinemateca Nacional, 12 min.
- Carlos Casas, *Cemetery*. Francia, 2019, 85 min.
- Cuesta, Alexandra. *Territorio*. Ecuador, 2015, 65 min.
- Drew, Robert. *Primary*. USA, 1960, 60 min.
- Endara Andrade, Carlos. *De Guayaquil a Quito: Ecuador 1929*. Ecuador, 1929, 60 min.
- Frammartino, Michelangelo. *Le quattrro volte*. Italia, Alemania y Suiza: Kino International, 2010, 88 min.
- García Pablo. *Fuente Álamo. La caricia del tiempo*. España, 2001, 72 min.
- Geyrhalter, Nikolaus. *Homo Sapiens*. Austria, 2016, 94 min.
- Guayasamín, Igor y Guayasamín, Gustavo. *Los hieleros del Chimborazo*. Ecuador, 1980, archivo de Cinemateca Nacional, 22 min.
- Guayasamín, Yanara. *De cuando la muerte nos visitó*. Ecuador, 2002, 90 min.
- Guimaraes, Cao. *Sin peso*. Brasil, 2007, 7 min.
- Guimaraes, Cao y Pablo Lobato. *Accidente*. Brasil, 2006, 72 min.
- Haro Abril, Verónica. *Cuando ellos se fueron*. Ecuador, 2019, 62 min.
- Hernández, Gabriel Páez. *Sacachún*. Ecuador, 2018, 75 min.
- Kaufman, Mikhail. *En primavera*. URSS, 1929, 54 min.
- Kemeny, Adalberto y Rudolf Rex Lustig. *Sao Paulo, una sinfonía de metrópolis*. Brasil, 1929, 90 min.
- Reggio, Godfrey. *Koyaanisqatsi*. USA, 1982, 86 min.
- Rejtman, Martín. *Copacabana*. Argentina, 2007, 56 min.

Lumière Auguste y Louis. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*. Francia, 1895, 1 min.
Départ de Jérusalem en chemin de fer. Francia, 1897, 1min.

Mauro, Humberto. *Cantos de Trabalho (Serie Brasilianas)*. Brasil, 1955, 10 min.

Pakalnina, Laila. *The first bridge*, Letonia, 2020, 12 min.

Peleshyán, Artavazd. *Las estaciones*, URSS, 1975, 29 min.
Nosotros, URSS, 1969, 23 min.

Ruttmann, Walter. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Alemania, 1927, 62 min.

Urrutia, Edmundo. *El corazón de una nación*. Chile, 1928, 11 min.

Anexos

Anexo 1: Guion imaginario

Fases del ciclo económico/ Capítulos	Breve descripción de la economía del pueblo	Secuencias en el presente
Recuperación	Los campesinos se dedican a la explotación de madera, especialmente balsa, madero negro, guayacán y tagua.	Imagen: Planos de bosques. Sin personas, solo árboles (balsa, tagua) y animales (Guacharaca, monos, guatusa, caballos).
		Sonido: Pájaros, animales que aparezcan en la imagen, viento.
		Tiempo del día: mañana. Ritmo: Lento
Expansión	Llegan muchos migrantes, unos a sembrar café atraídos por los altos precios de exportación y otros, a establecer comercios en el pueblo.	Imagen: Campesino sembrando. Carros llegando al pueblo, personas bajándose de los carros. Personas en sus puestos en el mercado o en sus tiendas. Personas conversando en los portales, reencontrándose con sus familiares. Gallinazos en los techos. Personas limpiando las tumbas en el cementerio, poniendo flores.
		Sonido: Carros, voces, máquinas.
		Tiempo del día: mañana y mediodía. Ritmo: Más o menos rápido.
Auge	El pueblo experimenta mucha actividad comercial en el verano, gracias a la cosecha de café y las ventas ambulantes. De recintos aledaños, campesinos llegan a vender sacos de café y con las ganancias hacen compras en las tiendas de abarrotes y en los caramancheles en las calles. Debido a que la principal carretera de Manabí a Guayas pasa por el pueblo, se convierte en un masivo paradero de comida.	Imagen: Campesino cosechando. Personas cocinando y comiendo. Personas bailando en una fiesta. Vendedores ambulantes.
		Sonido: Músicaailable de la orquesta o banda, voces.
		Tiempo del día: tarde y noche. Ritmo: Muy rápido.

Recesión	Cae el precio del café y mucha gente sale del pueblo. Desaparecen las ventas ambulantes de fin de semana.	Imagen: Borrachos en las calles. Personas conversando sobre los tiempos de prosperidad del pueblo. Gente yéndose a dormir.
		Sonido: Música chichera, voces.
		Tiempo del día: noche. Ritmo: Más o menos rápido.
Depresión	Los campesinos abandonan los cultivos de café porque ya no eran rentables, por la destrucción del fenómeno del niño y por la falta de iniciativa gubernamental para el sector cafetero. El pueblo subsiste por los sembríos de maíz.	Imagen: El pueblo sin gente. Calles, casas altas, parque, cementerio con algunas velas encendidas, todo vacío.
		Sonido: Chicharras.
		Tiempo del día: Madrugada. Ritmo: Lento.
Recuperación	Se generan proyectos de turismo para que visitantes lleguen a conocer una cascada cercana, llamada Maryland. Se proyecta la construcción de un carretero que pase por el pueblo y desemboque en la playa.	Imagen: Plano del pueblo desde un monte al amanecer. Cascada Maryland. La salida de Gómez por la carretera que va hacia el mar.
		Sonido: Caída de agua y mar.
		Tiempo del día: amanecer y mañana. Ritmo: Más o menos rápido.

Anexo 2: Desglose de gastos corrientes

	Concepto	Valor total
Viaje 1	Gasolina	\$ 40,00
	Alimentación	\$ 130,00
	Peajes	\$ 4,00
Viaje 2	Gasolina	\$ 40,00
	Alimentación	\$ 90,00
	Peajes	\$ 4,00
Viaje 3	Gasolina	\$ 40,00
	Alimentación	\$ 90,00
	Peajes	\$ 4,00
	Hospedaje	\$ 60,00
		\$ 502,00

Anexo 3: Listado de equipos

Equipos empleados para el rodaje	
Fotografía	1 cámara Sony α 7iii 1 lente Sony 85 mm y parasol 1 lente Sony 35 mm y parasol 1 lente Sony 18-50 mm 1 lente Sony 20 mm y parasol 1 trípode 1 claqueta 2 tarjetas SD Sony 64gb 2 baterías Sony 1 cargador Sony 1 disco externo 1 laptop 1 carta de color 1 kit de limpieza de cámara y lentes.
Sonido	1 grabadora Zoom con su maletín 5 pilas 1 memoria SD 32gb 1 micrófono Sennheiser 1 caña de boom