



Universidad
de las **Artes**

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Proyecto artístico: Realización cinematográfica individual

**Lo que veo (mientras me muevo): una mirada al diario audiovisual como
extensión de la memoria y de la experiencia**

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Cine

Autora:

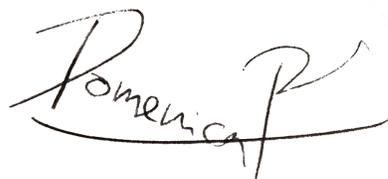
Doménica Palma Hoyos

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

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

Yo, Doménica María Palma Hoyos , 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 de defensa

Andrés Dávila
Tutor del Proyecto

Olga López
Miembro del Comité de defensa

Carla Valencia
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Gracias a todos los que formaron parte del camino que me trajo hasta acá, a Andrés Dávila por la guía en este proyecto.

A mi familia y amigos por las luces, el amor, por ser y estar.

Gracias a las mil ideas que no se detienen hasta encontrar materializarse.

A la música por enseñarme tanto, y al cine por mostrarme otras formas.

Dedicatoria:

A Dorace, por todo tu amor y compañía, esto también es tuyo.

A Adalberto por verme desde arriba.

A Fran, Diego, Gab y Maru por acompañarme hasta aquí de mil formas.

A Koen, por ser mi luz durante todo este camino y el que viene.

Resumen

Esta tesis explora las formas del diario audiovisual y su relación con la memoria. Imágenes y sonidos en apariencia fragmentados, se articulan en el diario audiovisual a través del montaje, generando nuevos sentidos y nuevas relaciones espacio temporales. La investigación teórica de esta tesis se realizó tomando en cuenta la historia del cine norteamericano de vanguardia y su relación con la poesía, la literatura y el cine latinoamericano. Por otra parte, se analizan textos que abordan al diario audiovisual como un género cinematográfico en estrecha relación con la tecnología. Escritos de teóricas acerca de la autoetnografía y sobre la relación entre mosaico y montaje, permitieron profundizar, por una parte, la dimensión estética del diario audiovisual y, por otra, su relación con la memoria, la experiencia y con tipos de tecnologías no estandarizadas. Todas estas observaciones están vinculadas a mi proyecto artístico.

A través de la utilización de una tecnología en desuso, se produjo un cortometraje que explora las limitaciones que la cámara presenta y busca proponer otras formas de producción, menos jerárquicas, donde prima la mirada personal.

El diario audiovisual ofrece la posibilidad de articular nuestra memoria a través del montaje y de la escritura con imágenes y textos que colocan a los recuerdos en un soporte externo a la memoria humana para así, generar nuevos sentidos.

Palabras clave: diario audiovisual, tecnología digital, fragmento, montaje, memoria, tiempo, autoetnografía, mosaico, viaje

Abstract

This thesis explores the forms of the diary film and its relationship with memory. Images and sounds, apparently fragmented, are articulated in the diary film through montage, generating new meanings and new relationships with time and space. The theoretical research of this thesis was carried out taking into account the history of North American avant-garde cinema and its relationship with poetry, literature and its influences on Latin American cinema. On the other hand, texts that address the diary film as a cinematographic genre in close relationship with technology are analyzed. Theoretical writings on autoethnography and on the relationship between the mosaic and montage, allowed us to deepen, on one hand, the aesthetic dimension of the diary film and, on the other, its relationship with memory, experience and non-standardized technologies. All these observations are linked to my artistic project.

Through the use of obsolete technology, a short film was produced, this film explores the limitations that the camera presents and seeks to propose different or less hierarchical modes of production, where personal perspective prevails.

The audiovisual diary offers the possibility of articulating our memory through montage and writing with images and texts that place memories on an external support to that of human memory in order to generate new meanings.

Keywords: diary film, digital technology, fragment, montage, mosaic, memory, time, autoethnography, travel

ÍNDICE GENERAL

1.	Introducción	11
2.	Antecedentes	12
	2.1 El diario: de lo literario a lo cinematográfico.....	12
	2.2 Jonas Mekas y Marie Menken: precursores del diario audiovisual.....	14
	2.3 Jonas Mekas y el diario filmado.....	14
	2.4 Marie Menken y su cámara libre.....	17
	2.5 Autoetnografías: las cámaras en manos de todos.....	20
	2.6 A lo local: el diario audiovisual en latinoamérica.....	21
	2.7 Cine experimental ecuatoriano y exploraciones en otros circuitos.....	24
3.	Pertinencia del proyecto	27
4.	Objetivos	28
	Objetivo general.....	28
	Objetivos específicos.....	28
5.	Genealogía	29
	5.1 Introducción	29
	5.2 Textos	29
	El mosaico, la contemplación y el montaje.....	29
	Autoetnografía: memoria y experiencia, identidad, no-linealidad, movimiento y viaje.....	37
	Cámara-memoria: tecnología y experiencia humana.....	41
	5.3 Películas y piezas audiovisuales	44

<u>Glimpses y poesía audiovisual:</u>	
<u>Walden y Reminiscences of a Journey to Lithuania.....</u>	<u>44</u>
<u>La fragilidad de la memoria humana y del archivo digital:</u>	
<u>Reminiscencias.....</u>	<u>45</u>
<u>Memoria articulada en capítulos, tiempo y espacios:</u>	
<u>Parc Central.....</u>	<u>46</u>
<u>Limitaciones técnicas, no-linealidad: Living Inside.....</u>	<u>48</u>
<u>Video digital por episodios: Shortcuts.....</u>	<u>50</u>
6. Propuesta artística.....	51
<u>i.....</u>	<u>52</u>
<u>ii.....</u>	<u>54</u>
<u>iii.....</u>	<u>56</u>
<u>iv.....</u>	<u>57</u>
<u>v.....</u>	<u>59</u>
<u>Proyecto de difusión.....</u>	<u>60</u>
<u>Conclusiones.....</u>	<u>62</u>
7. Bibliografía y filmografía.....	64
<u>Anexos.....</u>	<u>67</u>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 y 2: <i>Lo que veo (mientras me muevo)</i>	51
Imagen 3 y 4: <i>Lo que veo (mientras me muevo)</i>	52
Imagen 5: <i>Lo que veo (mientras me muevo)</i>	53
Imagen 6 y 7: <i>Lo que veo (mientras me muevo)</i>	54
Imagen 8 y 9: <i>Lo que veo (mientras me muevo)</i>	55
Imagen 10 y 11: <i>Lo que veo (mientras me muevo)</i>	56
Imagen 12 y 13: <i>Lo que veo (mientras me muevo)</i>	57
Imagen 14 y 15: <i>Lo que veo (mientras me muevo)</i>	58
Imagen anexo 1: <i>Walden</i> , Jonas Mekas.....	66
Imagen anexo 2: <i>Walden</i> , Jonas Mekas.....	66
Imagen anexo 3: <i>Walden</i> , Jonas Mekas.....	67
Imagen anexo 4: <i>Walden</i> , Jonas Mekas.....	67
Imagen anexo 5: <i>Walden</i> , Jonas Mekas.....	67-68
Imagen anexo 6: <i>Reminiscences of a Journey to Lithuania</i> , Jonas Mekas.....	68
Imagen anexo 7: <i>Reminiscences of a Journey to Lithuania</i> , Jonas Mekas.....	68
Imagen anexo 8: <i>Reminiscences of a Journey to Lithuania</i> , Jonas Mekas.....	69
Imagen anexo 9: <i>Reminiscencias</i> , Juan Daniel Fernández Molero.....	69
Imagen anexo 10: <i>Reminiscencias</i> , Juan Daniel Fernández Molero.....	69
Imagen anexo 11: <i>Parc Central, Taipei</i> , Dominique González-Foerster.....	70
Imagen anexo 12: <i>Parc Central, Taipei</i> , Dominique González-Foerster.....	70
Imagen anexo 13: <i>Parc Central, Taipei</i> , Dominique González-Foerster.....	71
Imagen anexo 14: <i>Parc Central, Hong Kong</i> , Dominique González-Foerster.....	71
Imagen anexo 15: <i>Living Inside</i> , Sadie Benning.....	72
Imagen anexo 16: <i>Living Inside</i> , Sadie Benning.....	72
Imagen anexo 17: <i>Living Inside</i> , Sadie Benning.....	73
Imagen anexo 18: <i>Living Inside</i> , Sadie Benning.....	73
Imagen anexo 19: <i>Living Inside</i> , Sadie Benning.....	74

Imagen anexo 20: <i>Shortcuts</i> , Daniela Delgado Viteri.....	74
Imagen anexo 21: <i>Shortcuts</i> , Daniela Delgado Viteri.....	75

1. Introducción

Este proyecto teórico-práctico parte de una historia personal. La cámara que utilicé para el rodaje es la primera cámara que recibí, mucho antes de plantearme estudiar cine o hacer películas. Me acompañó durante toda la carrera y siempre fue mi dispositivo de preferencia para realizar ejercicios académicos o para registrar viajes o momentos importantes en mi vida.

Tomando estos elementos en cuenta, llegué a preguntarme sobre su propia naturaleza; la de la tecnología de mi cámara, la textura del video y la posibilidad que me presentó para ser extensión de mi experiencia y mi memoria. Por estas razones, es interesante señalar el reto que me presenta como dispositivo siempre que la utilizo.

Con esto me refiero, a la posibilidad que me propone la cámara para examinar los límites de su tecnología y explorar hasta dónde puedo llevarlos. ¿Qué dice de mí lo que filmo y qué comparto cuando lo muestro?, ¿Cómo tejer una identidad y reconstruir la memoria a partir de fragmentaciones de tiempos y espacios en *clips* de video digital articulados en un diario audiovisual?

A través del diario audiovisual, género cinematográfico más cercano a prácticas experimentales, planteo responder estas preguntas, ya que este tipo de cine propone una forma más libre para explorar, a través de la imagen, cuestionamientos cercanos a mi subjetividad y perspectivas, para así encontrar formas de responder a preguntas sobre la memoria, el tiempo, la fragmentación, o la tecnología.

Para empezar a adentrarnos en el mundo del diario audiovisual, es importante señalar la historia del diario como género literario.

El diario, como Hans Picard menciona en su texto *El diario como género entre lo íntimo y lo público*, no nació como un género literario, sino más bien, como un tipo de escritura ligado a lo privado, a la sensibilidad, intimidad e identidad del escritor, y que luego se convirtió, tras diferentes procesos que lo llevaron a ser de interés público, en un género literario accesible a todos.

Picard dice en su texto sobre el origen del diario en la literatura¹:

El diario, tal como lo conocemos hoy, tiene, como género literario, un lugar y una función determinada dentro del marco del sistema de comunicación que llamamos Literatura. Sin embargo, originariamente, el auténtico diario y la Literatura eran dos

¹ Hans Picard, *El diario como género entre lo íntimo y lo público*, 1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Vol. IV (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981), 115

ámbitos completamente distintos y esencialmente inconciliables. El diario, por su misma definición, no era un género comunicativo, mientras que la Literatura era, y es, un expediente del entendimiento intersubjetivo y público.

Dentro del mundo del diario como género literario, resalta una obra japonesa que aparece como una mezcla indeterminada entre diario y ensayo, que se destaca, sobre todo, por su aparente simpleza, pues su fortaleza recae en lo claro de las anotaciones y lo único de los listados que hace la autora. Este libro es *El libro de Almohada* de Sei Shônagon.

En esta obra, la autora presenta en breves capítulos, como anotaciones aparentemente inconexas, observaciones de su alrededor, de su contexto social, ya que, como explica el prefacio de la versión adaptada al castellano de *El libro de Almohada* consultado para esta investigación, Sei Shônagon fue por siete años parte de la corte de Sadako, consorte mayor del emperador Ichijô, durante la época Heian en la cultura japonesa,² y en sus historias y apuntes registrados en el libro, da pistas sobre la sociedad y cultura de Japón durante esa era.

También en el libro la autora presenta listas, donde organiza, de acuerdo a sus preferencias y a las categorías que propone, diferentes situaciones, objetos, lugares o percepciones sensoriales como olores o texturas, que permiten dar un vistazo a su particularidad como persona y autora; sus gustos, disgustos, posiciones, perspectivas, secretos y observaciones. Listas con títulos como “cosas que hacen palpitar más presto el corazón”, “cosas odiosas”, o “cosas cuyo fin una descuida”³.

La herencia y tradición del diario como género literario se refleja, también, en los textos más reconocidos dentro de este género, que aunque populares, sin duda abrieron el camino para nuevas exploraciones dentro de esta categoría literaria. Entre estos textos están los diarios de Samuel Pepys, el diario de Ana Frank, o el *Diario íntimo* de Henri-Frédéric Amiel.

2. Antecedentes

2.1 El diario: de lo literario a lo cinematográfico

El diario audiovisual puede definirse como un género cinematográfico que, a través de la utilización de herramientas o dispositivos, como el material de archivo propio o encontrado, la utilización de la *voz off*, la presencia de texto en diferentes formas, por ejemplo subtítulos o

² Sei Shônagon, *El libro de almohada*, traducción y comentarios por Iván Pinto Román y Oswaldo Gavidia (Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), Edición en PDF, 13.

³ Shônagon, *El libro de almohada*, 87-98.

intertítulos, la manipulación libre de la cámara y la presencia activa del autor, produce películas que denotan una construcción de la identidad de quien las hace. Es un tipo de cine apegado a la subjetividad y sensibilidad de su creador.

Asimismo, el diario audiovisual ha encontrado un espacio en la historia reciente del cine, principalmente en la escena del cine de vanguardia norteamericano. Cineastas como Marie Menken o Jonas Mekas, resaltan por la utilización de la cámara como herramienta para descubrirse y descubrir al mundo, a partir del desarrollo de lenguajes propios y a través de formas o elementos técnicos como movimientos de cámara, la edición, la utilización de film sobreexpuesto, registro de colores, texturas y formas o la manipulación del tiempo desde la duración de lo registrado en film, por ejemplo.

Al mismo tiempo, cabe destacar otra figura dentro del mundo literario, en este caso de la poesía, que se acerca al trabajo de Mekas y Menken, y es el haiku.

El haiku, como explica Ricardo de la Fuente Ballesteros en su texto “El ‘haiku’ japonés”, escrito para la revista “El Ciervo”⁴, tiene su origen en el siglo XVI, y requiere cumplir con una “doble condición”:

En primer lugar una cantidad silábica de 17:5-7-5. Y, por otro lado, la referencia a una estación del año, *kigo*. Así el poema hace alusión a una realidad cotidiana, a la naturaleza.

Todo puede ser *kigo*, las flores, los animales, las fiestas, los bailes...⁵

El haiku requiere entonces, la contemplación del alrededor y la experiencia de lo que percibe con los sentidos, como explica de la Fuente:

El haiku viene a ser una quintaesencia poética. Es una intuición que recoge las sensaciones inmediatas. En 17 sílabas no puede haber nada superfluo. Es poesía alejada de la verbosidad, es una simple imagen.⁶

El haiku como imagen que se hace palabra, y que hace de lo simple una forma de expresarse única. El haiku como género literario y sobretodo, como forma de expresión, se asemeja a la escritura, en imágenes, de Mekas y Menken. Ambos, como fue explicado anteriormente, encontraron las formas de registrar la naturaleza de sus respectivos alrededores y

⁴ Ricardo De La Fuente Ballesteros, *El ‘haiku’ Japonés*, El Ciervo 40, no. 479 (1991): 21-24. Acceso Enero 7, 2021. <http://www.jstor.org/stable/40819629>.

⁵ De La Fuente Ballesteros, *El ‘haiku’ Japonés*, 21-24.

⁶ De La Fuente Ballesteros, *El ‘haiku’ Japonés*, 21-24.

escribieron, en su caso con cámaras y con elementos como la *voz off*, casi a manera de haikus, sus impresiones de la experiencia de diferentes espacios, tiempos, personas y paisajes. Roland Barthes habla en su texto: “El imperio de los signos” de la libertad que concede el haiku a quienes lo utilizan como forma de expresión, que bien podría conectarse con los filmes de Mekas y Menken, y sus formas de expresarse a través de ellos, Barthes escribe:

Vosotros tenéis derecho, dice el haikú, a ser fútiles, cortos, ordinarios, encerrad lo que veis, lo que sentís en un tenue horizonte de palabras, y os parecerá interesante; tenéis derecho a fundar por vosotros mismos (y a partir de vosotros mismos) vuestra propia relevancia; vuestra frase, cualquiera que fuere, enunciará una lección, liberará un símbolo, seréis profundos; con el menor costo vuestra escritura estará llena.

Es así como, marcando en un mapa histórico las conexiones entre el haiku y las exploraciones desde el diario audiovisual, podemos resaltar las semejanzas y la relación que se teje entre, el haiku dentro del mundo literario y el diario audiovisual desde lo cinematográfico, para así entender cómo ambos exploran desde sus campos de acción, las mismas temáticas o herramientas como la fragmentación, la contemplación del entorno y la sencillez.

En una mezcla entre lo autobiográfico del diario y la sutileza y aparente simpleza del haiku, se inscriben, en esta tesis, los filmes de Jonas Mekas y Marie Menken, como punto de partida para adentrarnos al mundo del diario audiovisual y las posibilidades de expresión dentro de este género que, como vimos, pueden venir del mundo de la literatura, más específicamente de la poesía como el haiku.

2.2 Jonas Mekas y Marie Menken: precursores del diario audiovisual

En el cine de vanguardia norteamericano se encuentra, sobre todo, el interés por la forma del haiku como formato a explorar desde el cine por referentes de esta escena experimental, como Maya Deren y el mismo Jonas Mekas.

Todos estos elementos se fusionan con claridad en la influencia que tienen sobre el cine que propusieron los realizadores del cine llamado “avant-garde” norteamericano mencionados en este capítulo, Jonas Mekas y Marie Menken.

2.3 Jonas Mekas y el diario filmado

Jonas Mekas fue un importante actor en la escena del cine de vanguardia estadounidense. Aparte de cineasta, ayudó a la exhibición de películas de otros cineastas contemporáneos dentro del espacio de la cinemateca de *Anthology Film Archives*⁷ donde era director. Su círculo cercano de colaboradores y amigos contaba con cineastas como Peter Kubelka, Stan Brakhage o Andy Warhol, con quienes no solamente colaboraba, sino también, hacia que formen parte de sus películas, como personajes notables para su vida privada y cotidiana.

P. Adams Sitney menciona en su libro “Eyes Upside Down” los procesos de ambos cineastas (Mekas y Menken) como figuras importantes en el cine experimental de vanguardia estadounidense, pero sobretodo, señala las formas en las que el diario audiovisual como género cinematográfico se amolda a sus visiones del mundo y perspectivas personales.

Sobre Jonas Mekas, Sitney hace un recuento de aquello que hace de su cine, algo particular dentro del mundo del diario audiovisual. En películas como *As I was Moving Ahead*, *Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (2000)*, *Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972)*, o *Walden (1968)*, son evidentes los elementos que hacen al cine de Mekas; los pequeños fragmentos de film o *glimpses*⁸, las limitaciones (fallas en la cámara o poco acceso y escasez de cinta para filmar) que se convirtieron en dispositivos, las fragmentaciones de espacios y objetos.

Con todas estas características Mekas tejió su propio lenguaje, por el cual su cine prevalece. La vida, para Mekas, es registrable en pequeños momentos, y estos pequeños momentos articulan la memoria. Sobre el estilo de Mekas, Sitney explica en el capítulo “Jonas Mekas and the Diary Film”⁹:

Desde el principio, el estilo de diario que Mekas inventó sugirió que las tomas en filmico, desde una fracción de segundo a longitudes de varios segundos, eran destellos del mundo y disparadores de la memoria. Aquí, la secreta teología de la fragmentación, sublima esos destellos en “millones de pequeños pedazos y fragmentos” de un paraíso perdido.

⁷ Centro internacional para la preservación, estudio y exhibición de cine y video con enfoque particular en cine independiente, experimental y de vanguardia. About, Anthology Film Archives. Acceso el 2 de diciembre de 2020, <http://anthologyfilmarchives.org/about/about>

⁸ «Glimpses» son fragmentos cortos de video que articulan las películas de Jonas Mekas. En estos actos de “vislumbrar” Mekas propone la idea de la naturaleza de lo efímero de las experiencias que se transforman en memorias y él registra en tomas breves.

⁹ P. Adams Sitney. *Jonas Mekas and the Diary Film. En Eyes Upside down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Edición en PDF, 96

Jonas Mekas fragmenta el tiempo, el espacio, y aquello que ve. Al fragmentar permite cuestionarse sobre sí mismo y sus decisiones, y así reflejar lo que descubre en su trabajo y definir, de alguna forma, una variante del diario audiovisual. Mekas se refiere a una de las razones por la cual lleva procesos de fragmentación en sus filmes, en una conferencia a la cual Sitney hace referencia en su libro:

Estoy intentando llegar al por qué veo lo que filmo, por qué lo filmo y cómo lo filmo. El estilo refleja lo que siento... Estoy intentando entenderme a mí mismo, lo que hago... Soy completamente ignorante sobre lo que hago.¹⁰

Para Sitney, lo que captura Mekas en sus films va “(...) refundiendo la forma del diario como un ensayo de la vida como arte (...)”

El cine de Jonas Mekas y la literatura van de la mano, como explica P. Adams Sitney en su texto, “(...) desde su juventud, Mekas ya era un importante poeta en su nativo idioma lituano.”¹¹ Sitney comenta en el libro que mientras “asistía a su hermano Adolfas, mientras filmaba su primera película, en su tiempo libre”¹², Mekas estudiaba a otros poetas y “exploraba la posibilidad de adaptar la forma del haiku al cine, como su amiga Maya Deren había intentado (en un proyecto que dejó incompleto y sin proyectar cuando murió en 1961).”¹³

Es notable destacar la mención que hace el autor sobre la cercanía de Mekas con la literatura, pues se teje con claridad la influencia de la literatura norteamericana (ensayos, poesía y textos), y la forma de la poesía japonesa (principalmente el haiku) en el cine de vanguardia norteamericano. La influencia de la literatura norteamericana se ve plasmada en la referencias a obras como *Walden*¹⁴ de Henry David Thoreau, que le daría el título a un film de Mekas y se conecta con la sensibilidad e ideas del texto, y sin embargo plantea la idea de que *Walden* es para

¹⁰ Sitney, *Jonas Mekas and the Diary Film*, 91

¹¹ Sitney, *Jonas Mekas and the Diary Film*, 84

¹² Sitney, *Jonas Mekas and the Diary Film*, 84

¹³ Sitney, *Jonas Mekas and the Diary Film*, 84

¹⁴ “Walden” es un ensayo escrito por el filósofo trascendentalista Henry David Thoreau, donde registra sus anotaciones y aprendizajes luego de vivir por 2 años en una cabaña que construyó frente a la laguna de “Walden”. En él, Thoreau buscaba reflejar sus ideas acerca de la conexión del ser humano con la naturaleza y la posibilidad de una vida simple y auto-suficiente. El Trascendentalismo fue un movimiento filosófico estadounidense que se extendió también a los campos de la política, y la literatura, y proponía, entre otras ideas, la inherente bondad en el ser humano y la naturaleza o la autosuficiencia e independencia del individuo y su relación con la naturaleza. Figuras notables de este movimiento son Walt Whitman, Louise Mary Alcott, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, entre otros.

Mekas y en consecuencia para sus espectadores, “lo que se ve”¹⁵ o “un estado mental” según explica Sitney, es lo cotidiano, una mezcla de anotaciones y registros de su vida. De la misma forma, se nombra la poesía William Blake a la que Jonas Mekas estudió según menciona Sitney, o los textos de Ralph Waldo Emerson, principalmente su ensayo *Nature* a la que hace referencia Sitney en su libro, haciendo alusión y creando un paralelismo entre Emerson y Mekas desde la forma de escribir, textual, cuando Sitney menciona un libro que Mekas escribió para la familia Kennedy con ejercicios prácticos para filmar o, su forma de escribir en film en *Walden*, con la utilización de intertítulos e imágenes que para Sitney logran y son un reflejo de lo que Emerson se refería en su ensayo *Nature* como “un bajo grado de lo sublime”.¹⁶

2.4 Marie Menken y su cámara libre

Menken formó parte de una comunidad activa de cineastas del *avant-garde* norteamericano, colaborando y compartiendo con autores como Kenneth Anger¹⁷, Andy Warhol con quien colaboró en algunos de sus films¹⁸, Maya Deren o Stan Brakhage a quien acogió en su casa durante las primeras visitas del cineasta a Nueva York¹⁹. Formó parte del colectivo *Gryphon group*²⁰, el cual fundó junto a Willard Maas, su esposo.

Marie Menken es un referente y antecedente para el diario audiovisual. Menken, como cineasta experimental tomaba libertades en sus procesos de registro y edición y logró un estilo innovador para su tiempo, que puede verse como antecedente de experimentaciones más contemporáneas desde el diario audiovisual.

Sitney menciona a Menken, sus descubrimientos y exploraciones, y a lo que él llama la “cámara somática” en su libro “Eyes Upside Down” y explica:

Ella fue la primera cineasta norteamericana en inventar un rango de automatismos capaces de sostener películas convincentes. Ella se dio a sí misma una libertad inusual al

¹⁵ Sitney, *Jonas Mekas and the Diary Film*, 89

¹⁶ Sitney, *Jonas Mekas and the Diary Film*, 88-89

¹⁷ Suárez, *Myth, Matter, Queerness: The Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group, 1943-1969*. *Grey Room* (2009), 63.

¹⁸ Suárez, *Myth, Matter, Queerness: The Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group*, 58-87.

¹⁹ Suárez, *Myth, Matter, Queerness: The Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group*, 63

²⁰ «Marie Menken», Proyecto IDIS, acceso el 22 de febrero de 2021, <https://proyectoidis.org/marie-menken/>

moverse con su cámara; incorporó vacilaciones, torpezas y hasta “errores” en la malla de sus ritmos de edición.²¹

Elementos claves para la creación de piezas por esta autora son, por ejemplo, el libre uso de la cámara o, la utilización de espacios cotidianos en lugar de una puesta en escena construida específicamente para el rodaje. Con la exploración de Menken dentro del mundo de lo cotidiano u ordinario en sus películas, ella dio paso a un estilo que definiría su cine y serviría de influencia e inspiración para otros artistas contemporáneos y jóvenes, así como también géneros nuevos dentro del cine experimental.

Estas libertades y nuevas experimentaciones permitieron a Menken posicionarse como una pionera en la escena del cine experimental, y estas contribuciones pueden verse reflejadas en piezas del cine experimental contemporáneo y digital que se ven influenciadas por los acercamientos de Menken.

Asimismo, Sitney en el capítulo “Marie Menken and the Somatic Camera”, hace un recuento de las películas de la cineasta; dando pequeños datos y descripciones de las mismas y citando a la artista. El autor habla del capítulo *Raindrops* dentro del film *Notebook (1963)* y sobre ella dice:

Así en su encuadre, intrusiones fuera de campo, movimientos de cámara, y edición, ella hace de su sensibilidad el tema de la película: lo mismo efímero de las representaciones meteorológicas se presta a esta trascendencia autoral.²²

Marie Menken también fue influencia para cineastas como Stan Brakhage y el cine lírico.

El cine lírico, según Sitney en su texto “Visionary Film. The American Vanguard 1943-2000” en el capítulo “The Lyrical Film” es un cine que, “postula al realizador detrás de cámara como el protagonista en primera persona del film. Las imágenes de la película son lo que él ve, filmadas de tal manera que nunca vamos a olvidarnos de su presencia y sabemos cómo reacciona a lo que ve.”²³ La intervención del realizador en el cine lírico también se ve reflejado en el movimiento de la cámara y la atención a los detalles del alrededor. Sitney continúa diciendo:

²¹ Sitney, *Marie Menken and the Somatic Camera*. En: *Eyes Upside Down*. Edición en PDF, 30

²² Sitney, *Visionary Film. The American Vanguard 1943-2000*, 30: «Thus in her framing, offscreen intrusions, camera movements, and editing she makes her sensibility the theme of the film: The very ephemerality of the meteorological representations lends itself to this authorial transcendence.» Traducción propia.

²³ Sitney, *Visionary Film. The American Vanguard 1943-2000*, 160: «The lyrical film postulates the film-maker behind the camera as the first-person protagonist of the film. The images of the film are what he sees, filmed in such a way that we never forget his presence and we know how he is reacting to his vision.» Traducción propia.

En la forma lírica ya no existe un héroe; en lugar de esto, la pantalla se llena de movimiento, y ese movimiento, tanto de la cámara y de la edición, reverbera con la idea de una persona mirando.²⁴

Una pieza de Menken que puede tomarse como una de las precursoras del cine lírico es *Visual Variations on Noguchi (1945)* donde Menken registra con detalle las figuras escultóricas en el taller del artista Isamu Noguchi, quien como cuenta anecdóticamente Sitney en su libro, deja a Menken a cargo de su estudio mientras salía de viaje. En este film, «con una cámara que se balancea libremente, ella filmó movimientos rítmicos alrededor de formas suaves y curvas.»²⁵ En este filme, como en otras obras de Menken, también hay un espacio importante para la fragmentación de los objetos o sujetos que filma.

Un ejemplo está en el film *Arabesques for Kenneth Anger (1961)*. En el cortometraje, Menken regresa constantemente a los motivos que las figuras en la arquitectura de la Alhambra le presentan; figuras en los azulejos del piso, los techos, los detalles de las paredes, las claraboyas. También persigue estas figuras con su cámara, como si ésta fuera una extensión de sus ojos. La arquitectura y diseños en las estructuras que filma le proponen un juego de luces y sombras que ella aprovecha para crear un ritmo interno en el montaje de cada toma. Menken fragmenta edificaciones como techos, paredes, o mosaicos, y une estas tomas con otras donde la cámara se mueve con libertad, siguiendo las formas de lo que ve, en una edición rápida y rítmica que remite a la idea de cámara somática y también al género lírico.

Menken presenta con sus obras una exploración que parte de la curiosidad y la percepción; la cámara aparece como una extensión de ella misma, es libre, se mueve rápido, fragmenta los espacios y cosas, y su edición tiene un ritmo dinámico que se convierte en un sello característico de la autora. En *Glimpse of a Garden (1957)* estos elementos característicos de Menken son evidentes. La cámara se mueve en círculos, por momentos sigue la mirada de la realizadora y hace barridos rápidos entre las plantas y macetas de un jardín, se acerca por medio de tomas cerradas a plantas y flores y contempla lentamente los detalles de las mismas, sin

²⁴ Sitney, *Visionary Film. The American Vanguard 1943-2000*, 160: «In the lyrical form there is no longer a hero; instead, the screen is filled with movement, and that movement, both of the camera and the editing, reverberates with the idea of a person looking.» Traducción propia.

²⁵ Sitney, *Visionary Film. The American Vanguard 1943-2000*, 160: «With a freely swinging camera, she shot rhythmic movements around the smooth, curved forms.» Traducción propia.

perder el ritmo de su propia curiosidad. El cortometraje es un reflejo de su forma de ver y contemplar su alrededor.

El diario audiovisual, como género cinematográfico, encuentra en el trabajo de cineastas como Jonas Mekas y Marie Menken precedentes desde los que se desarrollan y derivan nuevas exploraciones y experimentaciones en la contemporaneidad, esta vez, de la mano de desarrollos tecnológicos, como el video digital. En la escena del diario audiovisual también se encuentra el trabajo de realizadores como Stan Brakhage, Kenneth Anger, otros precursores como Jerome Hill y en la contemporaneidad, artistas como Ben Rivers o Jorge Jácome.

2.5 Autoetnografías: las cámaras en manos de todos

Ya con la democratización del acceso a cámaras más portátiles, desde la época del film con cámaras de 16mm o Súper 8, (cómo las Bolex de 16 milímetros utilizadas por Mekas y Menken) y en la actualidad, desde las primeras “camcorders” o cámaras de VHS con los que aparecieron los “home movies” hasta las cámaras digitales y cámaras de teléfonos inteligentes, se abre como un abanico las posibilidades desde donde se explora el cine experimental y sobretodo, el diario audiovisual. Raquel Schefer menciona este acontecimiento en su libro “El autorretrato en el documental”²⁶ y explica:

La proliferación de las tecnologías del movimiento, con la invención de las cámaras de 16mm y de Super 8mm familiares, provocó un radical cambio de referencia, con importantes consecuencias ontológicas. Por primera vez, las masas acceden a la posibilidad de “inscribirse” en imágenes.

Es gracias a esta posibilidad del movimiento y de la autoinscripción en las imágenes antes lejanas y ajenas, que el diario audiovisual empieza a tejerse como género experimental dentro del mundo del cine. Y a partir de estas exploraciones más personales se circunscriben especificidades dentro del gran género del diario audiovisual, como la autoetnografía, término desarrollado desde los estudios cinematográficos por Catherine Russell en su libro: “Etnografía Experimental, El trabajo del cine en la era del video”²⁷, específicamente en el capítulo: “Autoetnografías: los viajes del Yo”. La autoetnografía comprende una multiplicidad de

²⁶ Schefer. *Introducción: el autorretrato en el documental - Figuras / Máquinas / Imágenes* En: *El autorretrato en el documental : figuras, máquinas, imágenes* (Buenos Aires: Catálogos : Universidad del Cine, 2008), Edición en PDF, 11

²⁷ Catherine Russell. *Experimental Ethnography: The work of film in the age of video* (Duke University Press:1999) (traducción propia)

elementos y variantes, pero parte de la idea de la construcción de una identidad propia, a través del viaje y la representación del autor mismo en video; a través de memorias y experiencias vividas.

Regresando al texto de Schefer y el argumento sobre el desarrollo tecnológico que logró democratizar, por decirlo de alguna forma, el uso de cámaras de video, y conectándolo con la idea de autoetnografía, cabe mencionar que la aparición de nuevos desarrollos de tecnologías en el campo del video permiten abrir un debate sobre el papel que desempeñan en la experiencia humana contemporánea. Schefer indica en su texto²⁸:

La tensión entre máquinas y sujetos audiovisuales conforma una constante dentro de la historia de las técnicas y tecnologías audiovisuales. La dialéctica entre técnica y estética es extensible, dentro de este cuadro, a la relación más estricta entre dispositivos tecnológicos y subjetividades. Si las máquinas en general informan el imaginario cultural de la humanidad, las especificidades tecnológicas de cada dispositivo de representación influyen no solo las prácticas, modalidades y estrategias de representación, sino el tipo de sujeto que, a través de ellas, se pone en escena. Estos factores, asociados a las fluctuaciones de las concepciones filosóficas de las nociones de sujeto y de subjetividad, tanto como a los desplazamientos del campo representativo, tornan el autorretrato un género maleable y transversal, a partir del cual es posible analizar las tensiones entre máquinas y sujetos audiovisuales.

Esta lectura propone entonces, dar un vistazo a las formas en las que la tecnología influye, en la representación misma de quien está detrás de cámara, así como también en sus modos o modelos de producción, y se acerca de la misma manera, con la idea de autoetnografía, a cuestionar las nuevas formas de autorrepresentación que solo son posibles o factibles gracias a las nuevas tecnologías.

2.6 A lo local: el diario audiovisual en Latinoamérica

Tomando como antecedente los desarrollos tecnológicos, mencionados anteriormente, que permitieron articular nuevas exploraciones dentro de lo cinematográfico, ya dentro del cine latinoamericano, existen autores que toman elementos del diario audiovisual, o se inscriben en el género, y producen películas de género experimental que construyen en pantalla identidades múltiples.

²⁸ Schefer, Máquinas/sujetos audiovisuales En: *El autorretrato en el documental : figuras, máquinas, imágenes*, 40

Hay un grupo muy grande de cineastas que han trabajado con elementos del diario audiovisual o del cine experimental sin necesariamente etiquetarse con esos géneros. Entre ellos están Narcisa Hirsch, Marie-Louise Alemann, Juan Downey, y Eduardo Solá Franco, entre otros. Todos los anteriormente mencionados tienen antecedentes e intereses en otras ramas del arte como el dibujo, la pintura, el performance, o la arquitectura, algo que se repite mucho en los cineastas experimentales latinoamericanos, una gran parte de ellos son multidisciplinarios.

Hirsch es una figura importante en el mundo del cine experimental latinoamericano, esta artista nacida en Alemania pero que reside en Argentina desde su niñez, tuvo sus inicios como artista visual, en la década de los 60 y se involucró con otros tipos de expresión como el *graffiti* y el *happening*, dentro del campo del cine, fue parte de grupos de artistas y cineastas experimentales importantes para la escena latinoamericana, por ejemplo, formó parte de la Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR)²⁹, comunidad que buscaba generar un circuito de exhibición independiente³⁰, como también del llamado “Grupo Goethe” que reunía cineastas experimentales gracias a la apertura del Instituto Goethe, que proveyó de espacios para los realizadores, donde podían desarrollar sus proyectos y proyectarlos a un público. A pesar de estar lejos de dónde aparecían innovaciones dentro del género experimental en el cine, Hirsch estuvo al tanto de lo que ocurría en otras latitudes donde estas exploraciones eran más comunes. Tuvo contacto con el cine experimental norteamericano, gracias a sus viajes a Nueva York, donde asistió al Museo de Arte Contemporáneo, o visitaba espacios como Anthology Film Archives³¹, donde alimentó su conocimiento sobre el lenguaje del cine experimental que se desarrollaba internacionalmente.

Es importante recalcar, con estos antecedentes, que el cine experimental en latinoamérica tiene una historia rica basada en el intercambio e influencia del cine experimental norteamericano, historia que tuvo un apogeo desde la década de los 70, y que ve en la historia del cine experimental argentino, un ejemplo donde este tipo de cine encontró un espacio para desarrollarse e influenciar nuevas generaciones. Por ejemplo con cineastas jóvenes latinoamericanos y sus proyectos híbridos entre cine experimental y elementos del cine

²⁹«Entre el cuerpo y lo eterno. El cine de Narcisa Hirsch», Museo Reina Sofía, acceso el 8 de febrero de 2021, <https://www.museoreinasofia.es/actividades/narcisa-hirsch>

³⁰ «Historia», Página oficial UNCIPAR, acceso el 8 de febrero de 2021, <https://www.uncipar.com/institucional>

³¹ Matt Losada. "Argentine Experimental Film: Narcisa Hirsch and Claudio Caldini." *Film Quarterly* 67, no. 1 (2013): 73-76. Acceso el 23 de febrero de 2021. doi:10.1525/fq.2013.67.1.73.

documental o de no ficción, como Juan Daniel Fernandez Molero de Perú, y su película *Reminiscencias* (2010) Juan Soto de Colombia con *Parábola del Retorno* (2016) o Alexandra Cuesta en Ecuador y *Territorio* (2016).

Un caso de un film, cercano al cortometraje que acompaña esta investigación, que toma elementos del diario audiovisual y del cine experimental en latinoamérica contemporánea es el mencionado anteriormente “Reminiscencias” del cineasta peruano Juan Daniel Fernández Molero, quien hizo uso de material de archivo digital para reconstruir su memoria desvanecida por un accidente. Es desde las herramientas digitales que Fernández rehace, revive y presenta sus recuerdos.³² Durante la película no solamente él sino también el espectador está invitado a la construcción de su identidad a partir de memorias registradas y almacenadas en un soporte digital. Todo el material de la película está compuesto por archivos familiares, algunos de los cuales, como en analogía con la situación del autor, se ven corrompidos por errores o fallas digitales que el mismo director hace visibles en el film.

En el cine ecuatoriano, sobretodo, en el caso del cine documental, hay algunas películas que se inclinan hacia la autorreferencialidad, o hacia el autorretrato. Estas películas, como mencioné anteriormente, no se inscriben dentro del cine experimental sino, se inclinan hacia el cine documental. Entre estas exploraciones están documentales como *Cinco caminos a Darío* (2010) de Darío Aguirre, *Memorias de un judío tropical* (1988) de Joseph Morder o *Aquí soy José* (2004) de Fernando Mieles que regresa al realizador Joseph Morder a sus vivencias de infancia en Guayaquil y que intercala los recuerdos que Morder rememora por las calles de la ciudad con fragmentos de *Memorias de un judío tropical* película donde desde París, Morder hace una reflexión de su vida en Guayaquil.

Un ejemplo es el caso de *Con mi Corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo. En este filme, el uso de material de archivo familiar, encontrado y la voz over de la autora, que son elementos que comparte con el diario audiovisual, son herramientas que utiliza para reconstruir su memoria y hablar sobre la desaparición de sus hermanos dentro de un momento específico en la política ecuatoriana.³³

³² Sobre este film ahondaré en la genealogía.

³³ El documental aborda la desaparición de los hermanos Restrepo a manos de la policía nacional del Ecuador en 1988, este caso causó conmoción social, y el documental hace un recuento de lo sucedido desde la perspectiva de la autora, según su sitio web oficial, la película logró éxito entre el público ecuatoriano con 165.000 espectadores.

Otro ejemplo de la utilización de elementos que se alinean con el diario audiovisual, está en el documental, *Abuelos* (2010) de Carla Valencia.

En el filme, la cineasta combina una mezcla de material de archivo encontrado, *home movies*, archivo fotográfico y registro filmado por ella para re-contar y descubrir la historia de sus dos abuelos. En el documental existe una alternancia entre Chile y Ecuador, hilada por entrevistas que desarrollan ambas historias. También hay muchas referencias al viaje como temática, que encuentra una correlación en imagen con tomas del camino que se transita, carreteras y ventanas desde donde se ve el recorrido, algo que también tiene en común con los diarios audiovisuales y la autoetnografía que menciona Catherine Russell. En este caso, estos elementos sirven para tejer la historia de los abuelos de la cineasta y sus conexiones entre ellos a pesar de nunca haberse conocido. Asimismo, el documental toca otro tema que se inclina a acontecimientos políticos y sociales; las dictaduras en latinoamérica, en este caso específico, la dictadura en Chile y la desaparición de activistas políticos.

Es por eso que, con estos dos ejemplos, y sin intención de crear generalidades, puede darse un vistazo a una tendencia dentro del cine documental que, si bien es diverso y abierto a incluir elementos de otros géneros para enriquecerse, tiene en algunos casos, conexiones directas con temáticas sociales o políticas.

Con estos ejemplos del panorama local, se pueden señalar las conexiones existentes entre las películas citadas con el diario audiovisual, sin ánimo de generalizar, muchas películas que se inscriben dentro de la categoría del cine documental en Ecuador, utilizan elementos del diario audiovisual como herramientas para presentar y desarrollar temáticas más apegadas a acontecimientos políticos o sociales.

Cabe recalcar también, que el diario audiovisual como hemos visto, tiene características particulares como el uso libre de la cámara, es decir no está anclada a un trípode o estabilizador, sino que simula los movimientos del ojo del realizador, o que puede o no utilizar algún formato de voz off. Sin embargo, es importante mencionar que aunque el diario audiovisual involucra la autorreferencialidad, no todos los filmes que utilizan esta herramienta pueden inscribirse en este género.

2.7 Cine experimental ecuatoriano y exploraciones en otros circuitos

Luego está el campo del cine experimental, donde cineastas jóvenes trabajan con elementos del diario audiovisual para crear piezas más experimentales, que no se acogen a líneas de narratividad o de cronología.

Una de estas cineastas es Alexandra Cuesta, cineasta y artista visual ecuatoriana quien trabaja principalmente con material filmico de 16 mm. Tiene experiencia y estudios en fotografía, a pesar de eso es una artista destacada en el campo del cine experimental en Ecuador. Entre sus trabajos están los cortometrajes: *Despedida* (2013), *Recordando el Ayer* (2007), *Beirut 2.14.05* (2008), y *Piensa en Mí* (2009). Cuesta ha proyectado sus trabajos en importantes espacios y circuitos de exhibición,³⁴ también recibió una beca de la Fundación Guggenheim en Estados Unidos³⁵, y ha tenido exhibiciones retrospectivas de sus películas en diferentes museos y galerías.³⁶

Sus películas han pasado por circuitos de festivales de cine internacionales, como el BAFICI, New York Film Festival o el festival ecuatoriano EDOC, y por museos y galerías como el MOCA en Los Ángeles, el Centre Pompidou en París o el Centro de Arte Contemporáneo en Quito. Cabe recalcar este punto pues su cine ha encontrado espacios en circuitos diferentes, entre festivales internacionales de diferente clasificación y tamaño, hasta galerías y museos, donde alcanzan un público diferente.

Sobre su trabajo, la artista ha terminado 5 películas, 4 cortometrajes y un largometraje entre los cuales están *Piensa en Mí* (2009), *Recordando el Ayer* (2007) y *Territorio* (2016). Actualmente, su documental *El movimiento de las cosas*, fue seleccionado para el laboratorio *Doc Station* del Festival Internacional de Cine de Berlín (Berlinale)³⁷.

³⁴ Algunos de los espacios donde Cuesta ha exhibido sus trabajos incluyen: Solomon R. Guggenheim Museum – Nueva York, New York Film Festival, Bienal de Cuenca, FIDMarseille, Viennale International Film Festival - Vienna, Centre Pompidou - París, Palacio Nacional de Bellas Artes – México D.F, Festival de Cine de La Habana, Queens Museum of Art, International Film Festival Oberhausen según «Alexandra Cuesta», Accidentes Geográficos, acceso el 9 de enero de 2021, <http://accidentesgeograficos.net/alexandra-cuesta/>

³⁵ Cartón Piedra, «Alexandra Cuesta mueve cine en un nuevo territorio», El Telégrafo, 14 de abril de 2018, acceso el 9 de enero de 2021, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/alexandra-cuesta-decide-mover-su-cine-al-campo-de-la-ficcion-documental>

³⁶ Entre los museos y galerías donde han sido exhibidas piezas de Cuesta están: en MOCA- Museo de Arte Contemporáneo – Los Ángeles, Kino Palais y El Festival de Cine BAFICI - Buenos Aires y en Anthology Film Archives - New York, y demás.

³⁷ Cine, «Ecuatoriana Alexandra Cuesta lleva a la Berlinale su proyecto documental que habla sobre un pueblo a punto de desaparecer», El Universo, 4 de marzo de 2021, acceso el 5 de marzo de 2021,

Su film *Piensa en Mí* (2009) tiene una duración de 15 minutos rodado en 16mm. Es un cortometraje sobre el viaje, el movimiento y los espacios. Con planos cortos, como postales de lugares particulares en la ciudad de Los Ángeles, la mayoría, interiores de buses de transporte público con personajes que ven a través de las ventanas hacia el horizonte, la autora va tejiendo un tiempo y espacio particulares. El cortometraje es un retrato del movimiento, que es la temática principal y guía el filme. Es también un retrato del tiempo, compuesto por múltiples pedazos de memorias reflejados en secuencias de imágenes en movimiento. La autora contempla los desplazamientos de diferentes personas, mientras fragmenta sus cuerpos, las miradas, el tiempo. El viaje es un pretexto para observar y permitir que ese ejercicio de contemplación hable por sí mismo.³⁸

Otro de sus filmes, *Recordando el Ayer* (2007) es un trabajo en 16mm en blanco y negro y “observa la construcción de identidad y memoria través de texturas cotidianas en un retrato de Jackson Heights – Nueva York, lugar donde residen un gran número de inmigrantes Latinoamericanos.”³⁹ Con planos de larga duración, Cuesta muestra retratos de inmigrantes y su cotidiano, registra tiendas, iglesias, negocios de todo tipo, donde contempla los detalles, elementos e intercambios que indican que el espacio es habitado o concurrido por latinos viviendo en Nueva York. Este cortometraje se proyectó en galerías y festivales internacionales.⁴⁰

En su filme *Beirut 2.14.05* (2008), Cuesta plantea el uso de la cámara en mano mientras recorre la ciudad en un auto, caminando o dentro de una avioneta. Nuevamente, el desplazamiento es una herramienta primordial para capturar lo que ve, y la cámara en mano busca entre la gente, los edificios, o los carros, nuevos detalles para que no se escapen en lo efímero de los momentos. El movimiento es un tema que atraviesa el trabajo de esta cineasta que logra capturar momentos de una cotidianidad bañada con un tinte de importancia que le da el

<https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cine/ecuatoriana-alexandra-cuesta-lleva-a-la-berlinale-su-proyecto-documental-que-habla-sobre-un-pueblo-a-punto-de-desaparecer-nota/>

³⁸ Este film logró proyectarse en festivales como: Habana Film Festival, Vanguardias, en La Habana, Yebizu International Festival of Art and Alternative Media en Tokio y en galerías como: Angus-Hughes Gallery, en Londres. «Piensa en Mí», Página web de Alexandra Cuesta, acceso el 9 de enero de 2021, <https://cargocollective.com/alexandracuesta/Piensa-en-mi>

³⁹ «Recordando el Ayer», Página web de Alexandra Cuesta, acceso el 9 de enero de 2021, <https://cargocollective.com/alexandracuesta/Recordando-el-ayer>

⁴⁰El cortometraje fue exhibido en espacios como el Museo Guggenheim en Nueva York, London Film Festival en Londres, Viennale - Vienna International Film Festival en Viena, o Tank Gallery en Nueva York «Recordando del Ayer», Página web de Alexandra Cuesta, acceso el 9 de enero de 2021, <https://cargocollective.com/alexandracuesta/Recordando-el-ayer>

acto de filmar, lo común se transforma en extraordinario al contemplar, al coleccionar estas experiencias y articularlas en un montaje. El movimiento o desplazamiento por diferentes espacios apoyan al acto contemplativo y reflexivo de observar y filmar.

Por otro lado, *Territorio (2016)*, es el primer largometraje de la realizadora, y el primer trabajo en digital. En este largometraje la autora encuentra como trasladar su experiencia de trabajo con material filmico al digital con la utilización de planos de larga duración que asemejan a los que pueden lograrse con una cámara de film de 16 mm,⁴¹ que de alguna manera reflejan una “(...) idea de lo inmediato con la que concibe la película.”⁴²

Es muy interesante mencionar este paso de lo analógico a lo digital que da la directora, pues explora desde la imagen digital y sus limitaciones o posibilidades, otras formas de retratar, registrar y contemplar espacios y tiempos.

3. Pertinencia del proyecto

Un primer punto sobre el cual detenerse al hablar de la pertinencia del proyecto tiene que ver con la naturaleza del género cinematográfico, al inscribirse en el territorio de lo experimental, el interés por desarrollar una pieza de diario audiovisual y hacer una investigación acerca de este género arroja un poco de luz y atención sobre un tipo de cine generalmente poco visibilizado, y que desde el espacio académico de la Universidad de las Artes, no ha sido investigado o desarrollado a profundidad. Considero entonces pertinente proponer e innovar con un trabajo final de tesis de la escuela de cine que tome en cuenta otros tipos de cine, circuitos de exhibición, y formas de producción.

Estos tipos de cine que se acogen bajo la categoría de experimental, también proponen, como mencioné anteriormente, otros modos de producción y otros alcances, pues van en contra de la estandarización de la imagen y audio y, plantea a la tecnología de los aparatos que se utilizan en la producción, como elementos característicos y formales para la producción de piezas audiovisuales. En el caso del presente proyecto, se aprovechan las limitaciones técnicas propias de la cámara como herramienta de trabajo y su tecnología obsoleta como dispositivo que

⁴¹ Libertad Gills, «Territorio De Alexandra Cuesta: Detenerse A Mirar», *Desistfilm*, acceso el 24 de febrero de 2021, <https://desistfilm.com/territorio-de-alexandra-cuesta-detenerse-a-mirar/>

⁴² Luis Andrade Quiñónez, «Alexandra Cuesta: “El cine de no ficción es una interpretación, no la realidad”», *Radio Capital*, acceso el 24 de febrero de 2021, <http://radiocapital.ec/?p=5794>

caracteriza, no solo la estética del corto, sino también la forma de trabajo y las restricciones o posibilidades que la cámara presenta para la realización y posterior montaje del cortometraje.

De igual forma, planteo acoger al diario audiovisual como una forma diferente de producir, exhibir y distribuir cine o piezas audiovisuales. Es pertinente plantear que el modo de producción de obras que caen en esta categoría son, en su mayoría, autogestionados, con presupuestos y equipos reducidos donde, cabe recalcar, el mismo formato digital posibilita reducir costos de producción. Todo esto hace de este tipo de cine uno particular, que abre la posibilidad para crear en espacios donde el acceso a fondos de financiación o los circuitos de exhibición son limitados o escasos.

Desde el componente de investigación, este proyecto es pertinente desde la visibilización y utilización de autores y realizadores cuyo trabajo no es usualmente citado, investigado o analizado. Me permito realizar una investigación alejada de los autores y teóricos más reconocidos para encontrar en otros autores nuevas perspectivas sobre el diario audiovisual.

Otro punto importante a destacar es la posición que encuentra mi trabajo dentro de este gran mapa de antecedentes. Mi trabajo y los proyectos contemporáneos a éste que mencioné anteriormente, son herederos de años de experimentación y exploración con el film y el video, realizado por realizadores en todas partes del mundo, que tenían intereses e ideas similares y desde quienes parto para mi propia exploración.

De igual manera, resulta significativo señalar el componente de originalidad que presenta este proyecto, que busca a partir de su inscripción en el mundo del diario audiovisual, explorar formas de articular la memoria y la experiencia propias en video.

4. Objetivos

Objetivo general

El objetivo general del proyecto es explorar las formas del diario audiovisual como herramienta para registrar los recuerdos, y experiencias con el tiempo y el espacio.

Objetivos específicos

El primer objetivo específico es explorar, a través de la creación de un cortometraje, con los límites técnicos y tecnológicos de la cámara, y proponer a la imagen digital y su utilización, como una extensión de la memoria.

El segundo objetivo específico es indagar y estudiar las ideas de mosaico y fragmento en relación con la producción del cortometraje y en específico, con la edición del mismo. La idea de mosaico como estructura y la importancia del fragmento *glimpse* o parte como elemento o componente.

Planteo entonces, un trabajo desde la utilización del fragmento como materia prima. Finalmente, el tercer objetivo específico es descubrir la convergencia entre el diario audiovisual como género cinematográfico, con la idea de autoetnografía planteada por Catherine Russell, donde a través de elementos propios del diario audiovisual como la utilización de voz off, la presencia activa del autor, o la temática de viaje o del realizador como coleccionista de momentos e imágenes, se configura de una forma audiovisual, un retrato subjetivo y condensado de la naturaleza, ideas y características del autor.

5. Genealogía

5.1 Introducción

Para construir y articular mi trabajo teórico y práctico, seleccioné un grupo de textos y películas que se relacionan directamente con mis ideas y procesos. Cada texto o película está conectado a algún elemento o tema que busco desarrollar con mi investigación y con la producción de mi pieza audiovisual. Es decir, con la ayuda de cada uno de los integrantes de la genealogía que elaboré, voy a resolver preguntas, o más bien, desde la perspectiva de cada uno de los componentes de la genealogía, voy a desarrollar ideas que aclaran mi investigación y dan luz sobre las razones o temas que guían mi cortometraje.

5.2 Textos:

El mosaico, la contemplación y el montaje

En el texto *La historia se descompone en imágenes no en historias* de Nazare Soares, la autora hace un paralelo con escritos de Walter Benjamin para hablar sobre la postura del realizador audiovisual frente al material de archivo, las imágenes en movimiento y su relación con la memoria y la historia. Estos escritos a los que hace referencia la autora del texto son fragmentos del “Libro de los Pasajes” de Benjamin, proyecto inconcluso del filósofo, en el que se reúnen porciones de textos; anotaciones, frases e ideas que comentan, partiendo de su experiencia de la ciudad, sobre París desde la modernidad, y

todo lo que esta categoría representa en cuanto a desarrollo de tecnologías, interacciones y la relación dialéctica entre tiempos aparentemente heterogéneos.⁴³

Para desarrollar la idea de tiempo o tiempos heterogéneos, es considerable citar otro texto que desarrolla el concepto de montaje en la obra de Benjamin, en su texto “El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia”, Juan Felipe Urueña trata a profundidad con términos utilizados por Benjamin en su obra, e inicia el desarrollo de su texto sobre el autor desde la concepción de tiempo e imagen dialéctica benjaminianos. Urueña indica que desde la idea de montaje, Benjamin enfrenta dos “concepciones de temporalidad”⁴⁴, que se presentan de la siguiente manera, “por un lado está la experiencia que asume el tiempo como un progreso, y por el otro, la que lo asume como un eterno retorno de lo mismo.”⁴⁵ Es así que, tomando en cuenta esta idea, puede pensarse en el ejercicio activo del montaje, en este caso del cortometraje que acompaña esta tesis, como un móvil que enfrenta estas ideas aparentemente opuestas de progreso y eterno retorno.

Es así que, a través del montaje, se logra un diálogo entre el tiempo que pasó y parece estar enterrado en la memoria y la idea de repetición. En el cortometraje, esto se busca a través del diálogo entre imágenes del pasado, de la memoria propia, y su *actualización* inevitable al presente, gracias al montaje y al acto de recordar. Que a su vez, nos devuelven la idea de un retorno de lo mismo en forma de imágenes explícitas e ideas que subyacen en las mismas y son perceptibles por el mecanismo del montaje que enfrenta a las imágenes y no solo les da nuevos significados sino que propicia la aparición de nuevas lecturas e ideas.

Las imágenes en el cortometraje que sugieren un encuentro con el progreso o búsqueda del mismo, se enfrentan al recuerdo que regresa a las imágenes al bucle de la memoria. Podríamos, entonces, acercarnos al concepto de *imagen dialéctica* en Benjamin

⁴³ Este proyecto de Benjamin fue escrito entre 1927 y 1940, año de su fallecimiento. En él el concepto de fragmento se desarrolla, no sólo en la forma de escritura (que quedó inconclusa) sino en relación a los elementos que componen sus anotaciones; las calles de París, la tecnología, los personajes. El montaje, la idea de mosaico y de constelación también aparecen como mecanismos importantes para comprender las relaciones entre elementos del mundo moderno donde se circunscribe el autor. Entre estos elementos está el tiempo, que se presenta como un continuo que dialoga entre sí.

⁴⁴ Juan Felipe Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. (Bogotá: Universidad del Rosario, 2015), 22

⁴⁵ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 22

para explicar lo que el montaje sugiere y logra con este proyecto práctico desde una perspectiva muy reducida y personal. Desde luego, el ejercicio de recordar no representa un acto infértil, inerte u obsoleto en sí mismo, por proponer regresar a la *ruina* o a lo que ya pasó, el acto interesante es construir a partir y a pesar de esta característica del tiempo pasado para encontrar pistas, en el caso de ejercicios como los de mi cortometraje, sobre quienes somos y hemos sido, y dónde estamos y a dónde vamos. Urueña cita términos que trabaja Benjamin para hablar de esta salida de un tiempo pasado que se queda inmóvil en la idea del “mito”: “(...) la posibilidad de la salida del tiempo mítico, está precisamente en crear una imagen de la historia en la que se ponga en relación lo “todavía no”, con lo “igual-siempre.”⁴⁶

En el texto de Soares, hay referencias al mosaico, como móvil para hablar sobre la fragmentación y la pertinencia de este proceso en la construcción de una identidad, o la reconstrucción de la memoria e historia, a partir de una pieza de arte. Existe, entonces, una analogía entre el mosaico y el pensamiento humano, o el mosaico y la aprehensión de las imágenes. Desde esta idea, se podría pensar, como sostiene la autora citando a Benjamin, que surge “un fenómeno en el que dicho objeto-imagen se descompone en múltiples piezas, en una *constelación* de imágenes”⁴⁷, es decir, que desde la contemplación de una imagen y la comprensión del significado que subyace, se desprenden múltiples imágenes que conforman el todo de una imagen, y como mosaico revelan una unidad conformada por pequeñas piezas. Esta idea se conecta con mi proyecto fundamentalmente desde la idea de la fragmentación. La memoria y experiencia humana son un mosaico formado por minúsculos pedazos que juntos articulan un todo.

Pensar en la memoria, por ejemplo, como un bloque concreto, que no se puede atravesar, sería un despropósito pues, plantear a la memoria como un mosaico abre la posibilidad de la aprehensión de conceptos complejos a través de la contemplación, y a su vez, a través de la misma, la fragmentación de “lo complejo” en pequeños pedazos que se explican por sí mismos. La propuesta de la contemplación como “aprehensión de

⁴⁶ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 26

⁴⁷ Nazare Soares, *La historia se descompone en imágenes, no en historias: Un viaje del futuro al pasado con Walter Benjamin*. Found Footage Magazine (2016):144, ISSN: 2462-2885

diferentes capas de significado”⁴⁸ que propone Soares a través de Benjamin, sugiere que a través del acto de detenerse frente al objeto que se contempla, éste desprende diferentes “capas” desde las cuales se podría entender mejor aquello que nos quiere decir. Lo mismo con un fragmento de video que registra una experiencia pasada, al detenernos como espectadores a contemplar un fragmento pequeño de memoria, se desprenden múltiples capas de significado que permiten hacer sentido al todo y articular a la memoria, esta vez, utilizando una pantalla como soporte.

Lo interesante de pensar en fragmentos de imágenes en movimiento, es conectar esta idea nuevamente con la idea de tiempo. Los fragmentos de video que se utilizan en mi proyecto audiovisual son filmados en un tiempo anterior a la escritura y presentación de este texto, un tiempo al que con seguridad nos referimos como pasado. Sin embargo, sobre este tema Soares, a través de referencias a los escritos de Benjamin, responde al cuestionamiento sobre el tiempo y su relación con la construcción del mosaico de la memoria al que me refiero particularmente. La autora cita en su texto a Benjamin cuando dice:

No es que el pasado arroje luz sobre el presente, o el presente sobre lo pasado, sino que una imagen es aquello donde lo acontecido se reúne en un destello con el ahora para formar una constelación.⁴⁹

Por ello, como explicaba al inicio de este subcapítulo, al traer unos *clips* de video, enlazados a través del montaje a una pantalla, se permite una actualización de los mismos en relación al presente de la proyección. La imagen en movimiento encuentra el “destello” del ahora en la proyección en una pantalla y así se “actualiza”, existe entonces una relación intrínseca entre el pasado y el presente que se ve consumada en la proyección del corto. La idea de la memoria como algo pasado queda obsoleta con la proposición de la memoria como algo actualizable y re-visitable, en el caso de esta tesis, desde el diario audiovisual. A su vez, conectamos esta idea y la acercamos con el concepto de imagen dialéctica en Benjamin, que aunque sea un concepto amplio e

⁴⁸ Soares, *La historia se descompone en imágenes, no en historias*, 144

⁴⁹ Soares, *La historia se descompone en imágenes, no en historias*, 144

intrincado, plantea a la construcción y experiencia de imágenes nuevas, con ayuda del montaje como herramienta “la solución para un tipo de experiencia temporal que no caiga en las nostalgias del pasado que retorna, ni en la arbitrariedad del futuro que lo niega.”⁵⁰

El montaje y el acto de recordar se presenta entonces, en el marco del diario audiovisual y de este proyecto, como un ejercicio de “rejuvenecimiento”, con el acto dinámico de recordar a través del montaje también se experimenta “un *entrecruzamiento* momentáneo entre el envejecimiento y la acción rejuvenecedora del recuerdo.”⁵¹

Es importante recalcar, regresando al texto de Soares, que como indica la autora refiriéndose a Benjamin, la importancia de la distancia que da el paso del tiempo y dice sobre esto “(el) distanciamiento que otorga el paso del tiempo es fundamental para comprender la expresión de la historia” o como explica Benjamin cuando se refiere específicamente al concepto de actualización: “para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber continuidad entre ellos.”⁵² Esto da pie para mencionar otro alcance del montaje y cómo este, en el caso del diario audiovisual, y más particularmente en mi proyecto, moviliza esta idea y permite este diálogo entre tiempos y espacios.

No solo el paso del tiempo permite una distancia temporal, sino también la utilización del montaje que propone un espacio entre toma y toma, coloca cada cosa en su lugar, permite que cada fragmento “respire” y tenga esa distancia que menciona Benjamin entre cada uno para actualizarse y tomar sentido como un todo. Pero este montaje va mucho más sobre la idea de dejar que cada fragmento hable por sí mismo, que forzar un sentido específico a cada pedazo del mosaico, un montaje análogo al montaje literario que menciona Benjamin citado por Soares:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, éstos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.⁵³

⁵⁰ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 26

⁵¹ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 32

⁵² Soares, *La historia se descompone en imágenes, no en historias*, 146

⁵³ Soares, *La historia se descompone en imágenes, no en historias*, 146

El montaje de mi diario audiovisual busca justamente esto, conseguir que el cortometraje fluya en la pantalla, articular cada fragmento pero desde la idea de la contemplación de momentos, de mostrar y dejar que cada uno diga lo que trae consigo. Encontrar una forma de montaje que fluya entre pedazo y pedazo y así, construir un mosaico. El montaje como proceso en el que se fragmentan, se deconstruyen y se desarticulan las imágenes para construir otras y construir un significado. Citando al texto de Urueña es a través del ejercicio de montaje que “el lenguaje de las semejanzas o correspondencias parece querer mantener la manera de relacionar los particulares a través de semejanzas no sensibles que surgen como un destello en una imagen en la que se agrupan singulares diferentes.”⁵⁴ Al enfrentar estos fragmentos de imágenes diferentes y “particulares” aparecen “semejanzas no sensibles” que dan sentido al grupo de imágenes individuales.

Por otro lado, otro tema primordial que se busca explorar con esta investigación y cortometraje, es la relación de la tecnología con los conceptos mencionados anteriormente, como el tiempo pasado pensado desde el progreso o el eterno retorno, el montaje, la fragmentación o la ruina. Mi cortometraje busca reclamar el uso de una tecnología actualmente obsoleta como respuesta a la idea de progreso que plantean las nuevas tecnologías en mi contexto y entorno. Una respuesta actual y un acercamiento a la crítica de Benjamin hacia los “objetos de consumo” o las “nuevas mercancías.” También a partir del uso de una tecnología caduca, o a partir de la “ruina” que supone de la tecnología de mi cámara, busco construir, con ayuda del montaje, este diálogo de imágenes al que me refería con anterioridad, que activamente actualizan un pasado en relación al presente donde se proyectan y al presente del acto de montaje, en éste último ocurre un primer diálogo o primera actualización.

Al hablar de la “ruina” que representa hoy en día la tecnología de mi cámara en relación al desarrollo de nuevas tecnologías, me refiero a la manera en que son percibidos los aparatos electrónicos en el tiempo que podríamos llamar *posmoderno*. Sin embargo, esto no es nada nuevo, con la aparición de nuevas mejoras y avances tecnológicos, todos

⁵⁴ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 31

los aparatos, en algún momento, quedarán relegados al olvido y a ser inservibles. Sobre esto, a propósito de la postura de Benjamin sobre el tema, Urueña dice en su texto:

Los objetos de consumo son desechados porque constantemente surgen nuevas mercancías que convierten las anteriores en ruinas. Estas ruinas,(...) muestran el efecto que el tiempo tiene en lo que alguna vez brilló y prometió la novedad.⁵⁵

Es curioso pensar que en algún momento, la tecnología de mi cámara era la cúspide del desarrollo tecnológico y que no necesitó más que un par de años para volverse cada vez más alejada de la idea de novedad.

Tomando esto en cuenta, continúo la cita del texto de Urueña:

De esta manera, las mercancías desechadas pueden ser, así mismo, piezas de puzzle con las que el alegorista moderno puede jugar e intentar armar nuevas construcciones de sentido. (...) la alegoría de la mercancía tiene este doble cariz a la vez destructivo y constructivo, y se revela como el paso melancólico previo a la posterior construcción de montajes, que tengan potenciales dialécticos y no sólo destructores y vaciadores de sentido.⁵⁶

El cortometraje, desde el lente del uso de una tecnología obsoleta, busca “jugar” y construir estos nuevos sentidos a través del montaje de fragmentos registrados con una cámara anticuada. Este acto de utilización de tecnologías ahora inservibles, reivindica la importancia y el poder que recaen sobre la atención a la *ruina*, y proponen el acto de recordar visto también desde la posibilidad de utilizar tecnologías arcaicas para construir y dar sentido no sólo al presente y al pasado, sino también al futuro.

Acercándonos más a la idea de alegoría y montaje, encontramos una conexión con la percepción de la vida en el tiempo actual, así como las tecnologías, la percepción del tiempo y la vida cambian y se actualizan casi como siguiendo los ritmos del “progreso” tecnológico, aparecen nuevas necesidades y requerimientos, al mismo tiempo, las experiencias se fragmentan en imágenes, momentos, o detalles. Urueña explica:

⁵⁵ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 35

⁵⁶ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 35-36

Detrás de la alegoría, así como del montaje, se encuentra una reflexión sobre la experiencia fragmentaria de la vida moderna. En ambos casos tal fragmentación se expresa de manera visual. Es posible, entonces, trazar un enlace entre la estructura gráfica de la imagen dialéctica y el montaje como el método de su construcción y su presentación.⁵⁷

En el tiempo actual, posmoderno si se quiere, aparecen, como mencionaba anteriormente, nuevas formas de percepción o nuevas formas de experiencia, tomando esto en cuenta, podría plantearse al diario audiovisual, como una nueva forma de experiencia que responde a las “exigencias de percepción sensibles que demandan los acelerados cambios que han tenido lugar con la industrialización,”⁵⁸ y más aún en la era actual digital.

Planteo al diario audiovisual como posibilidad de experiencia que responde a estas nuevas necesidades y modos con los que “los individuos perciben y experimentan su entorno.”⁵⁹

A su vez, es una propuesta y revisitación al pensamiento de Walter Benjamin al presente de este proyecto, pues no se trata solamente de pensar en la posibilidad que propone el diario audiovisual para responder preguntas sobre el tiempo o la experiencia del mismo, por ejemplo, con el montaje y el diálogo de tiempos heterogéneos, sino que también responde al problema de cómo comprendemos y experimentamos los cambios rápidos de percepción del tiempo y la experiencia humana producidos por el “progreso tecnológico” y lo que esto significa para nuestra propia percepción o experiencia del mundo, es aquí, entonces, donde el diario audiovisual se propone como una nueva forma de registro de la experiencia desde un soporte externo o una extensión de la memoria que hace sentido a cambios externos que alteran el ritmo de vida y la percepción del tiempo.

Finalmente, regresando al texto de Soares, me doy pie para conectar con la siguiente idea y el siguiente texto de mi genealogía, y es, regresando al tema de la tecnología, sobre la conexión entre ésta y la memoria.

⁵⁷ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 36

⁵⁸ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 27

⁵⁹ Urueña, *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin*, 27

Surge la pregunta sobre la capacidad de la tecnología, en este caso, por medio de la imagen digital en el diario audiovisual, para ser una extensión de la memoria humana, y a partir de experimentos como el que propone mi cortometraje, nos permite plantear esta hipótesis; ¿la imagen digital podría superar la realidad problemática de la fragilidad de la memoria humana?, sobre esto Soares menciona en su texto⁶⁰:

La efímera naturaleza del género humano empuja a perseverar en la preservación de la memoria, y es la tecnología la que asiste en esa transformación del acto de recordar, en su plasmación en imágenes fragmentadas, como si, a través de un recuerdo tecnológico, se nos permitiera alcanzar la eternidad. Del archivo a la eternidad.

A través de la fragmentación de memorias registradas en video, busco explorar la posibilidad de la imagen digital en el diario audiovisual como soporte de esta perennización de la memoria y la experiencia de la existencia humana.

Autoetnografía: memoria y experiencia, identidad, no-linealidad, movimiento y viaje

Catherine Russell desarrolla la idea de la *autoetnografía* desde el cine y propone que desde el diario audiovisual y el concepto de etnografía, se explora la identidad del cineasta y su experiencia personal y da paso a lo que llama *autoetnografía* Russell analiza la forma en la que se articula la identidad de quien está detrás de la cámara y cómo la historia que se cuenta no necesariamente sigue parámetros de linealidad narrativa tradicional, mientras se apoya en el movimiento y el viaje como temáticas que movilizan la idea general que se explora en este género audiovisual.

Sobre los viajes como temática, Russell explica⁶¹:

La memoria y los viajes son un medio de explorar identidades fragmentadas y de colocar la etnicidad en un relevo, como algo para recordar, para ver, pero no para experimentar.

⁶⁰ Soares, *La historia se descompone en imágenes, no en historias*, 147

⁶¹ Catherine Russell, *The work of film in the age of video* Capítulo: *Autoethnography: Journeys of the Self* (Duke University Press:1999) Edición en PDF, 2

Es interesante remarcar la postura de Russell pues, la identidad, en fragmentos, se presenta como algo para ver y recordar desde el registro de la memoria y el movimiento del viaje en un diario audiovisual.

Russell expone también la característica no-lineal de piezas audiovisuales que entran en el género del diario audiovisual y la autoetnografía, acerca de esto retomando su análisis de películas que ejemplifican esta idea dice: “Cuando la autoetnografía se convierte en una práctica de archivo, como lo hace en estas obras, la memoria es fragmentada en un collage no lineal.” El collage o el mosaico como forma de construir un todo a partir de fragmentos que no siguen una cronología o una línea de narratividad tradicional. Considero que, como los pensamientos, las memorias almacenadas en el cerebro aparecen en desorden, de acuerdo como se decida recordar, y que al trasladarlas a otro formato, en este caso, al hacerlas visibles para más personas en una pantalla, esta dinámica de no-linealidad debe mantenerse.

Sobre esta no-linealidad Russell dice⁶²:

La subjetividad subsiste dentro de la cultura de la imagen como “otra realidad”, un espacio utópico, donde las jerarquías de la visión, el conocimiento y el deseo, son difusas y colapsadas. El viaje a este universo paralelo no es lineal ni en el tiempo ni en el espacio, moviéndose a través de historias y geografías, para producir una dialéctica de la representación cultural.

Otro punto a remarcar del texto de Russell, es la referencia que hace a las formas de producción que posibilita el diario audiovisual, más adelante con ejemplos de artistas contemporáneas ahondaré más sobre el asunto, sin embargo considero pertinente mencionar lo que Russell comenta en el texto:

El video ofrece una economía de “cobertura” que es imposible de igualar con los costos de una producción cinematográfica de dieciséis milímetros, y por lo tanto el modo de diario está siendo renovado en muchos sentidos a medida que los cineastas toman provecho de las economías del nuevo medio.

⁶² Russell, *The work of film in the age of video* Capítulo: *Autoethnography: Journeys of the Self*, 3

El video como nuevo medio propicia otras formas de contar y construir una historia, no solo desde la subjetividad e intimidad que propone el acceso y movilidad de los aparatos de registro como las cámaras digitales, sino, también desde los modos de producción, este tipo de cine es atractivo también por su accesibilidad en cuanto al bajo costo de sus procesos.

La autoetnografía tiene conexión con la memoria, desde el uso de imágenes de archivo, hasta el mismo registro de la vida cotidiana del autor, este subgénero, si podría llamarse así, del diario audiovisual, construye identidades desde la reconstrucción de la memoria. Russell, comentando sobre trabajos autoetnográficos como los de Mekas o Benning indica⁶³:

Cuando la autoetnografía se convierte en una práctica de archivo, como lo hace en estas obras, la memoria es fragmentada en un collage no lineal. Las piezas que son ensambladas en forma de diario abandonan la autenticidad del realismo documental a cambio de una ficción del olvido. La memoria filmada sitúa al cineasta-sujeto dentro de una cultura de mediación en la que el pasado es endémicamente ficticio. Recordar ese pasado por medio de huellas de la memoria es convertirlo en “otra cultura”, en un palimpsesto de superposición de culturas que nunca retrocede, en el cual pasado, presente y futuro no son más que puntos de vista.

Russell menciona en su texto el concepto de “elaboración secundaria” cuando habla del trabajo de Jonas Mekas. Russell explica esta noción citando a Turim, y se refiere a “el proceso por el cual, en el psicoanálisis, el paciente relata el sueño, elaborándolo, y sustituyendo lo que originalmente fue “experimentado” como un sueño por una narración verbal”⁶⁴.

Para ahondar más en el concepto de “elaboración secundaria” citaré el texto *Diccionario del psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, donde desarrollan este término desde la postura de Sigmund Freud y sus escritos al respecto. El significado de este concepto en el texto dice: “Recomposición del sueño destinada a

⁶³ Russell, *The work of film in the age of video* Capítulo: *Autoethnography: Journeys of the Self*, 11

⁶⁴ Russell, *The work of film in the age of video* Capítulo: *Autoethnography: Journeys of the Self*, 4

presentarlo en forma de un guión relativamente coherente y comprensible.”⁶⁵ Es decir, elaborar a partir del aparente sinsentido del sueño una narración entendible que logra “cubrir las lagunas, efectuar una recomposición parcial o total de sus elementos, mediante selección y añadiduras.”⁶⁶ Los autores continúan citando a Freud cuando dice:

Es inherente al ser humano una función intelectual que exige, de todos los materiales que se presentan a nuestra percepción o a nuestro pensamiento, unificación, coherencia e inteligibilidad; y no teme establecer relaciones inexactas cuando, por ciertas circunstancias, es incapaz de captar las relaciones correctas.⁶⁷

El cine de Mekas, como explica la autora, se construye a través de mecanismos que nos remiten al concepto de “elaboración secundaria” y que, a su vez, reconstruyen su memoria fragmentada que carece de tiempo particular, pues estos mecanismos de “elaboración secundaria” se ven asistidos por elementos inseparables como el montaje y el sonido, particularmente el uso notable que hace Mekas de la *voz off*.

Un ejemplo de esto está en el texto de Russell, haciendo referencia a la película *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de Jonas Mekas⁶⁸:

La voz en *off* de Mekas comienza en la sección americana de la película indicando un momento “cuando me olvidé de mi casa”, Él está caminando en los bosques otoñales con amigos, pero introduce algunas escenas en la nieve mientras dice esto, por lo que el “momento” no puede ser precisado. Si su voz en *off* constituye una forma de elaboración secundaria, ésta es congruentemente inadecuada.

En *Walden*, un intertítulo dice “en la granja Tabor, lituanos bailaron hasta el amanecer”⁶⁹, a continuación, tomas de sombras de personas bailando en un bosque⁷⁰, Mekas acompaña estas imágenes con su *voz off*, que habla de que no ha soñado nada “ultimamente”, o que “ya no puede recordar sus sueños”, habla de los miedos que siente en el presente, mientras el montaje muestra una superposición de imágenes, de sus

⁶⁵ Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, (Buenos Aires: Paidós, 2004), 107

⁶⁶ Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, 107

⁶⁷ Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, 107

⁶⁸ Russell, *The work of film in the age of video* Capítulo: *Autoethnography: Journeys of the Self*, 4-5

⁶⁹ Ver anexo 1

⁷⁰ Ver anexo 2

amigos, lugares y detalles como una flor⁷¹, una toma desde la ventana de un tren, que se mezclan al final con una toma de él mismo caminando a lado de las vías del tren⁷², Mekas continúa diciendo “¿estoy yo, realmente, perdiendo todo lo que traje de afuera?”, todas las imágenes que presenta se unen como una sola gracias al montaje, pero es con ayuda de su voz que narra en presente, donde se cumple la “elaboración secundaria” que remarca Russell y que construye la identidad de Mekas desde sus recuerdos y pensamientos. Sitney habla de este momento en “Walden” dentro del capítulo sobre Jonas Mekas en su libro “Eyes Upside Down”, y dice:

“El afuera es una notable perífrasis para su juventud báltica y un principio de estructuración no declarado en la película.”⁷³

Ese “afuera” se presenta como su pasado, su juventud, otros lugares, eso que Mekas rememora en sus pensamientos que comparte como una *voz off*, se fragmenta en imágenes, que reconstruyen este concepto, sin decir explícitamente, que eso es lo que sucede.

Cámara-memoria: tecnología y experiencia humana

En un diálogo organizado por la Cinemateca Francesa⁷⁴, Jonas Mekas cuenta una anécdota sobre la cámara que utilizó durante el rodaje de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. La cámara con la que filmó el material que luego se convertiría en la película, se había roto, y un productor de televisión alemán le prometió comprarle una nueva y material fílmico con la promesa de que su nuevo filme sea estrenado exclusivamente en su cadena televisiva, es pertinente mencionar esta anécdota porque el cineasta exploraba los límites técnicos que tenía, sus imágenes, aparentemente imperfectas, estaban dotadas de una estampa que diferenciaba su trabajo, él lograba plasmar el acto de contemplación de su entorno y de lo cotidiano, sin importar cánones técnicos o imágenes estéticamente perfectas.

⁷¹ Ver anexos 3 y 4

⁷² Ver anexo 5

⁷³ Sitney, *Jonas Mekas and the Diary Film*, 89

⁷⁴ La Cinémathèque Française, *Autour de “Reminiscences of a journey to Lithuania. Dialogue avec Jonas Mekas*, diálogo filmado en 2019, video en Vimeo, 1:06:50, acceso el 4 de febrero de 2021, <https://vimeo.com/301569650>

Siguiendo la línea de pensamiento que crea una conexión entre la memoria y experiencia humana y la tecnología, como mencioné en la introducción, citando el texto de Raquel Schefer “El autorretrato en el documental”, con la accesibilidad de cámaras de video, las personas pudieron “inscribirse” en las imágenes en movimiento y ser los sujetos principales a observar, esto a su vez, generó un cambio en la percepción del video y permitió la aparición de géneros como el diario audiovisual. Con la participación más activa del sujeto en la imagen en movimiento, aparece la cuestión de la cámara como extensión de la memoria o del cuerpo. La tecnología al servicio de la experiencia humana y como facilitador de otros soportes para la memoria y el cuerpo. Schefer dice en su texto⁷⁵:

Las características técnicas de las cámaras de vídeo favorecen, pues, la realización de micronarrativas personales y, muchas veces, no-lineales (...) El cuerpo del director y el aparato tecnológico se unifican a modo de prótesis.

Entrando al tema del video, este tiene una relación con la forma en la que es presentada la identidad del sujeto que se presenta en la pantalla, la tecnología del video como articuladora de la identidad del cineasta. Sobre el video, Schefer hace una indicación pertinente⁷⁶:

El vídeo, como dispositivo debe, por consiguiente, ser pensado a partir de los dispositivos de captación, producción y percepción de la imagen, que favorecen una relación privilegiada entre el autor y el aparato tecnológico y se constituyen como instrumento privilegiado del autorretrato.

La tecnología de la cámara utilizada en una pieza audiovisual debe tomarse en cuenta al realizar una lectura de la pieza como un todo, pues es un elemento primordial que dicta, en muchos casos, el dispositivo de un diario audiovisual.

Continuando con la relación identidad-cuerpo-tecnología, Schefer menciona en su texto⁷⁷:

La cuestión de la imagen y de la memoria, tanto como de los procesos de reconstrucción de esa memoria (histórica, familiar, personal), se encuentra, por

⁷⁵ Schefer, *El autorretrato en el documental : figuras, máquinas, imágenes*, 11

⁷⁶ Schefer, *El autorretrato en el documental : figuras, máquinas, imágenes*, 13

⁷⁷ Schefer, *El autorretrato en el documental : figuras, máquinas, imágenes*, 13

consiguiente, íntimamente asociada a la relación entre el cuerpo y su representación tecnológica.

La experiencia y la memoria, en el caso del diario audiovisual, no puede estar separada de la representación y forma de registro tecnológicos. Ahondando en la exploración de la tecnología y limitaciones de la misma, Schefer explica⁷⁸:

La dialéctica entre técnica y estética es extensible, dentro de este cuadro, a la relación más estricta entre dispositivos tecnológicos y subjetividades. Si las máquinas en general informan el imaginario cultural de la humanidad, las especificidades tecnológicas de cada dispositivo de representación influyen no solo las prácticas, modalidades y estrategias de representación, sino el tipo de sujeto que, a través de ellas, se pone en escena.

La tecnología de la cámara con la que registro una memoria, influencia, como dice Schefer, la puesta en escena como autora/directora, y este punto es significativamente relevante pues, tomando en cuenta el trabajo de autoras como Sadie Benning, la tecnología de la cámara que se utiliza influencia la manera en que se presenta la identidad de quien hace uso de ella. Benning comenzó a filmar en la década de los 80, con una cámara *Fisher Price PXL-2000*, creada como un juguete para niños, y con la cual realizó varios cortometrajes desde los que reflejaba su identidad y voz como autora. Retomando la influencia de las tecnologías de representación y registro, Russell menciona en su texto sobre la artista Sadie Benning⁷⁹:

Las cintas de Benning sugieren una vez más que la identidad se circunscribe no sólo en la historia, sino en las tecnologías de la representación.

Los filmes de Benning no tienen una linealidad narrativa, ni un tiempo o espacio particular. Sin embargo, son explícitamente claros en la representación de la cineasta, en su identidad e ideas. Al final, como explicaba Russell, la representación de la propia identidad venía de la mano de la tecnología que fue usada por Benning, a su favor y como dispositivo para construir su identidad y tejer un tiempo-espacio particular, reflejado en las puestas en escena, memorias y experiencias que vivía registradas en video.

⁷⁸ Schefer, *El autorretrato en el documental : figuras, máquinas, imágenes*, 40

⁷⁹ Russell, *The work of film in the age of video* Capítulo: *Autoethnography: Journeys of the Self*, 7

Como explicaba anteriormente citando a Raquel Schefer, son las mismas tecnologías de las herramientas de registro de los videos, que influyen la representación de la identidad de quien está detrás de cámara. Las memorias y experiencias quedan supeditadas a la tecnología disponible para su registro, la cual a su vez, puede tomarse como dispositivo propio del proyecto que se realiza. No hay limitaciones sino reglas de juego.

5.3 Películas y piezas audiovisuales:

Glimpses y poesía audiovisual: Walden y Reminiscences of a Journey to Lithuania

Las primeras dos películas que resonaron con el tipo de cine que busco hacer fueron *Walden* y *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de Jonas Mekas. *Walden* es una compilación o colección de momentos de la vida de Mekas, donde se mezclan sus anotaciones, a veces en forma de intertítulo, a veces como voz over, con imágenes en movimiento que capturan interacciones con su círculo cercano de personas, o momentos de contemplación del espacio que lo rodea. Las imágenes en el cine de Mekas, en especial en *Walden*, parecen derramarse y fluir por la pantalla. Mekas propicia, a través del montaje, un diálogo en el que los fragmentos de sus recuerdos registrados en imágenes en movimiento cobran nuevos sentidos. El acto de recordar voluntaria y conscientemente es un elemento primordial en el cine de este autor, por lo que no es gratuito que, el nombre de otra película a la que se acerca mi proyecto sea *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, evidentemente la película evoca los recuerdos del realizador, en este caso, Mekas regresa junto con su hermano Adolfas a Lituania, su país de origen, más específicamente a su pueblo natal Semeniškiai, a visitar a su madre luego de 27 años de ausencia. La película reúne momentos del viaje, recuerdos que se reviven a través de conversaciones e interacciones con su familia⁸⁰, y momentos de cotidianidad⁸¹, acompañados de la voz de Mekas que comenta por encima de lo que se ve, y describe con palabras lo acontecido. En este filme, me es interesante revisar el uso de la *voz off* y el texto en forma de intertítulos⁸² como herramientas que caracterizan el cine de este autor.

La voz que narra las imágenes es la misma del realizador, quien comenta, como si se tratara de anotaciones, todas las imágenes que se ven, uniendo los comentarios con

⁸⁰ Ver anexo 6

⁸¹ Ver anexo 7

⁸² Ver anexo 8

anécdotas e información que no es evidente en pantalla. Sus frases suenan como poemas incompletos, bañados por una nostalgia inherente al acto de recordar. Los intertítulos que utiliza parecen entradas de un diario personal, que registra una experiencia en específico. Estas herramientas permiten al espectador adentrarse en los mecanismos de la memoria humana, en este caso la del realizador. La voz narradora da más detalles sobre lo que se ve, es como si la imagen refuerza el discurso, ayuda a que suceda. La imagen es un soporte físico a la elaboración secundaria, lo que parece efímero y borroso en la memoria, aparece claro y preciso en pantalla, y la voz puede crear una narrativa alrededor de la imagen.

Estas películas sirven como referencias claras de los llamados *glimpses* que se encuentran en varias películas de Mekas, característica que se enlaza a las limitaciones técnicas que él tenía por el reducido acceso para adquirir material filmico para realizar sus películas, y de la conexión posible entre poesía y cine, que como mencioné en el capítulo sobre la obra de este realizador, la relación entre estas dos disciplinas es estrecha e innegable pues Mekas también se identificaba como poeta, y a través de los textos que añadía a sus películas o la *voz off* que comentaba las imágenes, proponía una forma diferente de hacer cine, donde las palabras y las imágenes son lenguajes en sí mismos y coexisten. El mismo tinte de intimidad con la que Mekas escribía su poesía y sus anotaciones en forma de diario, se ve reflejado en las imágenes que une a través del montaje en sus películas.

Los *glimpses* o planos dan, como la palabra lo indica, un vistazo o dejan vislumbrar o entrever cortos momentos aparentemente sencillos, pero que guardan en sí mismos la esencia del tiempo que se registra. En ambas películas somos invitados, como espectadores, a ver y ser parte de la vida y de la mirada del realizador. Es aún más evidente con el uso de poesía, fragmentos de texto enunciados a través de una voz over, o por la escritura de los mismos en la pantalla, a forma de intertítulos. La sensibilidad de Mekas es tangible y concreta a través de su mirada, capturada por esos *glimpses*, y por lo que dice o escribe con palabras en pantalla.

La fragilidad de la memoria humana y del archivo digital: *Reminiscencias*

Juan Daniel Fernández Molero es un director de cine y gestor cultural peruano quien ha presentado sus trabajos en espacios importantes como el festival de cine internacional de Rotterdam, donde ganó un premio por su película *Videofilia (y otros síndromes virales)* (2015), el Museo de Arte Moderno de Nueva York o el BAFICI. Su película *Reminiscencias* (2010), es un recuento de la memoria del realizador, a través del montaje de diferentes videos de archivo que vienen y van en la pantalla como aparecerían en una mente humana, haciendo conexiones aparentemente aleatorias. Fernández sufre un accidente que desencadena en un cuadro de amnesia, desde el cual explora el archivo digital en diferentes formatos (VHS, MiniDV, Súper-8 digitalizado, entre otros) que tiene a su alcance para reconstruir sus recuerdos. En la película se examina la fragilidad de la memoria humana, que puede verse limitada o lesionada por eventos diversos e involuntarios, así como también la fragilidad del archivo digital, que puede verse corrupto por procesamientos digitales de un computador o un programa de edición que puede presentar fallas y alterar los archivos⁸³.

El realizador emprende un viaje, con ayuda del montaje, y presenta, en fragmentos de videos, recuerdos de su infancia o adolescencia.⁸⁴ Me es interesante incluir a esta película pues me presenta un acercamiento a cuestionamientos que tengo sobre la fragilidad de la memoria humana, y cómo el video digital puede ser un apoyo para el registro y reconstrucción en un soporte no orgánico, sin embargo, también abre espacio para preguntarse por la fragilidad de este otro soporte no analógico, y las nuevas y diferentes limitaciones que presenta. Por otro lado, trata al recuerdo como herramienta para hacer sentido al pasado, al presente y al futuro de uno mismo. También se acerca a mi proyecto desde la aparente desconexión entre imágenes heterogéneas, que encuentran similitudes en que son fragmentos de una memoria y experiencia pero que por sí solos, estos fragmentos son meramente anecdóticos.

Memoria articulada en capítulos, tiempo y espacios: *Parc Central*

Parc Central es un proyecto audiovisual de la artista visual Dominique González-Foerster. Esta artista multidisciplinaria trabaja desde la fotografía, las

⁸³ Ver anexo 9

⁸⁴ Ver anexo 10

instalaciones, el video-arte, y la música, entre otras disciplinas. Es interesante hacer referencia a su trabajo porque personalmente, encuentro en el campo multidisciplinario o transdisciplinario un territorio muy interesante desde donde trabajar.

En *Parc Central*, la realizadora articula diferentes capítulos (once en total), cada uno con el nombre de una ciudad diferente, donde registra momentos particulares al espacio y tiempo que experimenta en cada ciudad. Estos capítulos son filmados en diferentes formatos, digitales o analógicos, y mezclan la contemplación de tiempos, espacios y experiencias, con música y texto en forma de subtítulos que sirven de anotaciones de la realizadora.

En este proyecto, las características técnicas de las forma de producción y herramientas que utiliza la realizadora son elementos importantes a tomar en cuenta. En los capítulos *Taipei* y *Hong Kong*, por ejemplo, el uso de la *voz off* en forma de subtítulos toma un papel preponderante. De esta forma González-Foerster logra insertarse en el cortometraje como la narradora de las imágenes que comparte, comenta sobre lo que se ve, lo obvio y lo no tan obvio, como por ejemplo cuando en el cortometraje titulado *Taipei (2000)* mientras muestra imágenes de un parque en esta ciudad, describe su recuerdo de la película *Vive l'Amour* de Tsai Ming-Liang que fue rodada en la misma locación⁸⁵. La realizadora hace una conexión entre su palabra, en forma de subtítulos⁸⁶, y las imágenes que registra con su cámara. González-Foerster toma el papel de narradora, y cuenta su recuerdo de una escena de la película de Ming-Liang, mientras muestra el mismo espacio que filma en su presente, conecta espacios y tiempos diferentes a través del recuerdo y el acto de filmar. Va del recuerdo lejano a acotaciones sobre lo que ve y la rodea, lo que siente y piensa, lo que descubre mientras contempla el espacio y colecciona las imágenes que se suscitan⁸⁷.

En el cortometraje titulado *Hong Kong (2000)* sucede algo parecido cuando hace referencia a *Chungking Express* de Wong Kar-Wai rodada en la misma ciudad y que la impulsó a conocerla⁸⁸. Este proyecto se relaciona con el mío en varios puntos, por un lado, en los dos episodios la realizadora hace una conexión entre el viaje y el cine,

⁸⁵ Ver anexo 11

⁸⁶ Ver anexo 12

⁸⁷ Ver anexo 13

⁸⁸ Ver anexo 14

proponiendo que tienen una relación estrecha desde la que se pueden construir nuevos sentidos a las imágenes y nuevas ideas que surgen del diálogo de las imágenes y del movimiento que propicia el viaje.

En los cortometrajes mencionados los subtítulos sirven de anotaciones, comentarios y rememoraciones de la autora, como si cada toma fuera una página de un diario donde registra su experiencia, este tipo de *voz off* es otra de las herramientas que utilicé para desarrollar mi proyecto práctico, y poder articular las imágenes y los recuerdos que presento. Otro elemento importante que también comparten los capítulos mencionados, con mi cortometraje, es la utilización de la cámara en mano, que se mueve ligeramente, de forma temblorosa a veces, pero que fluye como la mirada de la artista. Aunque no es posible verla, no podría pensarse que la autora no se involucra en el cortometraje y que la cámara es un sujeto independiente que filma, pues el movimiento la delata, la realizadora es parte de la puesta en escena, de lo que registra y quiere mostrar, es su visión propia de las cosas. Esto último apunta al punto de partida y resultado de mi cortometraje, a partir de un diario audiovisual, compartir mi perspectiva de las cosas y de mi misma.

Limitaciones técnicas, no-linealidad: *Living Inside*

Sadie Benning es una artista visual, cineasta y músico estadounidense cuyo trabajo en diferentes disciplinas le ha permitido explorar con los límites de las herramientas que utiliza. Benning empezó a filmar con una cámara de juguete que recibió como regalo de navidad por parte de su padre, el también cineasta James Benning.⁸⁹ Esta cámara, llamada *Pixelvision* (o PXL-2000) creada por Fisher-Price y diseñada como juguete para niños, fue la que la realizadora utilizó para la filmación de *Living Inside* (1989), en este cortometraje, Benning, explora su identidad a través del registro en video de sí misma en su habitación. La realizadora comenta lo que ve, lo que piensa y cómo se presenta a los demás mientras, a través de tomas muy cerradas y *close-ups* nos hace testigos de lo que sus ojos ven y lo que nos quiere dejar o hacer ver.⁹⁰

⁸⁹ “Sadie Benning” Sitio Web oficial del Museo de Arte Moderno de Nueva York, acceso el 2 de marzo de 2021 <https://www.moma.org/artists/34902>

⁹⁰ Ver anexo 15

Un ejemplo está en la primera secuencia de imágenes del corto, donde la autora fragmenta su cuerpo, muestra sus manos, ojos, nariz y boca⁹¹, o fragmenta el espacio y muestra parte de las ventanas de su dormitorio,⁹² y une estas imágenes gracias a un *glitch* en la imagen⁹³ que genera una especie de ruido blanco o el sonido de una cinta rebobinada y una textura en la imagen que permite un montaje rítmico que pone a dialogar estos fragmentos que la describen a ella y a su espacio. La realizadora muestra estas imágenes mientras narra anotaciones y anécdotas de su vida cotidiana, como a manera de diario, invita al espectador a entrar a un momento de su vida, a un registro de su presente, sus vivencias y recuerdos⁹⁴. La idea de fragmentación y la importancia del montaje son temas resaltables de la obra de Benning, y otra forma de enlazar mi propia práctica con ejemplos de sus filmes.

Lo atractivo de este cortometraje, y algunos otros realizados en la misma época por la misma autora, y donde también se intersecta con mi trabajo, es la exploración que Benning hace con las limitaciones de su cámara, cómo utiliza estas restricciones como característica estética y determinante para la realización del corto. Las limitaciones de esta tecnología, como explica Catherine Russell al mencionar a Benning y su trabajo, dicen mucho sobre la puesta en escena y sobretodo, sobre la forma en la que la autora se presenta a sí misma. Además, esta misma tecnología y la propuesta estética inherente a la forma en que se captura la imagen con esa cámara, ayuda a estructurar al cortometraje bajo una configuración no-lineal, no existe un tiempo cronológico al que se da seguimiento, sino, tiempos-espacios diversos que se unen en un corto y dan paso a un vistazo a la experiencia y memorias de la realizadora en el tiempo que registró los videos.

Me parece muy pertinente e interesante mencionar esto porque, además de conectarse de forma conceptual con ciertos temas que son centrales para mi investigación y mi cortometraje, la proposición de utilizar una cámara con limitaciones técnicas, sugiere un reto y un campo amplio e interesante desde donde experimentar y explorar al cine como práctica artística y tomar los descubrimientos que se obtengan, como pistas para entender mejor quienes somos o cómo vemos.

⁹¹ Ver anexo 16

⁹² Ver anexo 17

⁹³ Ver anexo 18

⁹⁴ Ver anexo 19

Video digital por episodios: *Shortcuts*

Otro cortometraje del que me apoyo para hablar de la edición por capítulos es *Shortcuts* (2019) de Daniela Delgado Viteri. Esta artista audiovisual ecuatoriana, con estudios en el ámbito de las artes contemporáneas en Le Fresnoy, trabaja también con otras exploraciones del mundo audiovisual como el videoarte o la instalación de video, e implementa en su trabajo herramientas del cine documental. En este cortometraje, filmado en formato MiniDV, divide diferentes momentos, tiempos y espacios, que encuentran un lugar para dialogar entre sí y generar sentidos nuevos en capítulos específicos.

A través de la utilización de una *voz off*, la realizadora presenta a las imágenes acompañadas de unas narraciones con tinte de testimonio, que recuentan recuerdos o anécdotas de experiencias de vida. Por ejemplo, en el primer capítulo, las imágenes fragmentadas de un mitin político se unen a una voz que expresa sus memorias al respecto de la época electoral, describiendo a un personaje reconocido del campo político en Ecuador.⁹⁵ El cortometraje avanza y las imágenes recopilan momentos y espacios diversos⁹⁶, como colecciones de experiencias diferentes que encuentran sentido juntas, es gracias al montaje y a la edición por capítulos que voces diferentes narran, que el cortometraje encuentra su estructura. Otro tema importante, desde un enfoque técnico o formal es la textura de la imagen que propone la idea de una imagen imperfecta, diferente, contraria a la imagen contemporánea pulida y lisa, sin textura o imperfección. Utilizar este tipo de formatos o calidades de video, me parece una apuesta arriesgada e interesante para hacer cine de una forma diferente, quizá ya no completamente original, pero sí alejada de cánones actuales o intereses más populares, es así que la utilización de video digital en *Shortcuts* es primordial para entender la estética del cortometraje.

De igual manera, me parece pertinente hacer que este cortometraje forme parte de la genealogía de mi proyecto, pues el tipo de edición por capítulos hace sentido a la forma en la que quiero articular mi proyecto, pues como comenté al presentar *Parc Central*, este tipo de edición me permite darle un lugar específico a cada elemento que

⁹⁵ Ver anexo 20

⁹⁶ Ver anexo 21

estructura la forma en la que quiero presentarme, y presentar mis fragmentos de memorias y experiencias.

6. Propuesta artística



Imagen a y b: fotogramas del cortometraje

i. Que, ¿cómo empecé?, pues no sé. Si me esfuerzo un poco puedo dar una respuesta.

Empecé con una idea, que se transformó en otra, que borró la anterior, que creció hasta que también fue eliminada, de forma deliberada y consciente por mí y que encontró su forma y estructura regresando a la idea original, más o menos.

Me repetía mientras editaba y corregía que esto es parte del proceso. Me alentaba saber que ese “encontrarse con la página en blanco” no era una experiencia nueva, sin embargo, ésta nunca deja de ser desafiante y de estar arropada de incertidumbre. La ansiedad también es parte, sobre todo, cuando hay una fecha de entrega.



Imagen 1: fotograma de globos del cortometraje

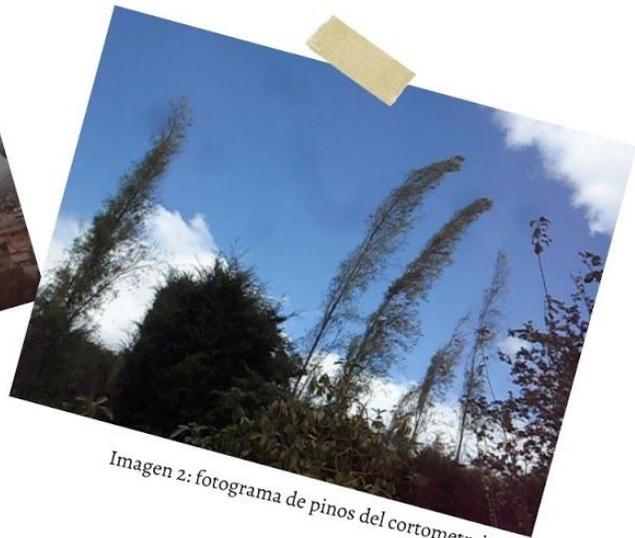


Imagen 2: fotograma de pinos del cortometraje

“Se empieza por un inicio y no importa cuál sea porque tú lo eliges.” - me repetía, mientras intentaba explicarle a mi círculo de apoyo moral que llorar también era parte del proceso. Difícil de entender, a veces fácil de explicar. Tampoco lloré todos los días, pero acepto que sí lo hice. Un par (algunas) veces. Es un reto muy grande hacer todo sola, pero quiero intentarlo.

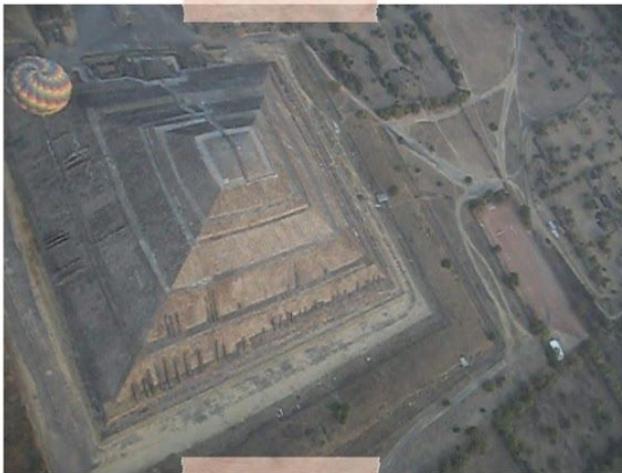


Imagen 3: fotograma de pirámide del cortometraje



Imagen 4: fotograma de mural del cortometraje

ii.

Revisé todo el material que tenía, descubrí en respaldos de archivos viejos, tesoros o cápsulas del tiempo enterrados por mí misma y de los cuáles me había olvidado por completo, vídeos igual de cortos a los que hago en el presente, pero que datan de muchos años atrás, antes de siquiera pensara en estudiar cine, o hacer un cortometraje. Sinceramente, pienso que si grabé fue por algo, pero considero que ese algo era un miedo, quizá, a olvidar, a no perennizar una idea, un atardecer, un sentimiento, una imagen, un sonido. Me encontré con muchos videos de viajes y experiencias diferentes en momentos y lugares heterogéneos, en todos repetía los mismos movimientos de cámara, las mismas observaciones y contemplaciones, aún cuando empecé a tener más consciencia de un lenguaje cinematográfico, lo que veía en estos videos me decía que las fijaciones y necesidades seguían siendo las mismas.

Que, ¿por qué filmo ventanas?, podrían preguntarme, entiendo que es una decisión que he tomado siempre de forma inconsciente pero nostálgica, hay algo enmarcado por las ventanas que quiero recordar después. Verifiqué que tenía un montón de videos desde ventanas en diferentes situaciones; en movimiento, estáticas, desde adentro, desde afuera, desde carros, trenes, barcos o aviones. Aunque no solo habían ventanas.

Imagen 5: fotograma de islas del cortometraje



Las imágenes entonces empezaron a dialogar en el programa de edición, me sentí como si desafiara al tiempo y al espacio, como si encontrara una respuesta a las preguntas sobre la posibilidad de viajar en el tiempo, o a los conceptos que intentan explicar fenómenos complejos como éstos.

Claro que no descubrí nada nuevo, esto es lo que muchas personas antes que yo hicieron y continúan haciendo. Y eso es maravilloso. Encontré en mi cámara vieja una posibilidad de plasmar y eternizar mi experiencia. Mi experiencia instantánea y efímera, registrada con instantaneidad pero en un soporte que me hacía pensar en la antítesis de lo efímero.

Y los globos. Encontré unos videos, a mi parecer hermosos, de un viaje en globo aerostático. Supe entonces, que por ahí debía empezar.



Imagen 6: fotograma de globos del cortometraje

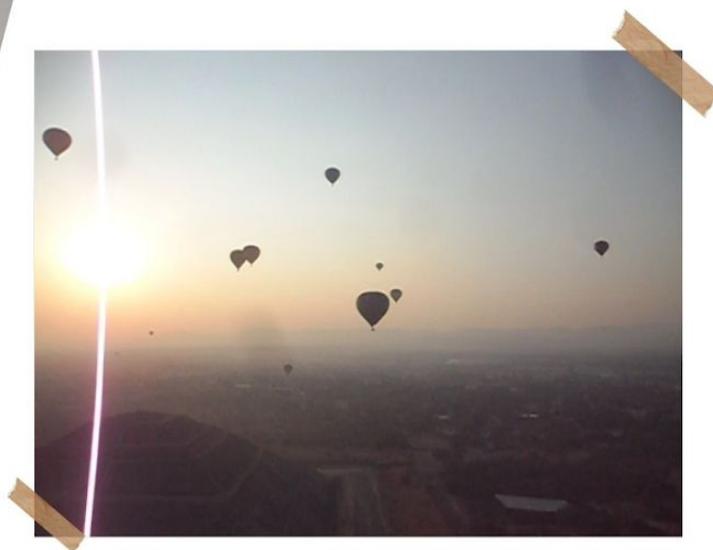


Imagen 7: fotograma de globos del cortometraje

iii.

Seguí intentando y editando, borrando y corrigiendo. Pensé que unas ideas que me vinieron leyendo artículos varios que oscilan entre mitología, poesía, filosofía o psicología eran una respuesta a mi falta de estructura, pero esas no funcionaron. Luego, tuve una idea escuchando un álbum de *hip hop*, y pensé que ésa era la solución a mis problemas. Bueno, no problemas pero mi falta de claridad para escribir de forma concisa las voces que aparecen en el corto. Tampoco fue la solución final pero entendí algo, la música siempre estuvo ahí como respuesta, y yo negando mi propia naturaleza, le di la espalda un momento porque pensé que la respuesta estaba en otra parte. La música no me abandonó y encontró la forma de hacerme saber que tenía la respuesta o la claridad que buscaba, entonces escuché.



Imagen 8: fotograma de peña del cortometraje



Imagen 9: fotograma de ventana del cortometraje

iv.

Todo empezó a tomar forma, como un mosaico, las imágenes empezaban a hablar entre ellas y me mostraban nuevas ideas que aparecían mientras veía como mis recuerdos de diferentes momentos y experiencias, compartían en mismo espacio, como sucede en mi memoria, dentro de mi cabeza. Acomodé la longitud de los planos, mejoré cortes. Encontré textos y anotaciones que, como las imágenes que utilicé en el montaje, fui acumulando y coleccionando durante mucho tiempo. Me di cuenta con este proceso que coleccionar imágenes, experiencias, recuerdos, sonidos, o ideas, en cualquier formato, es un gran ejercicio. Al final, todo esto nos construye y da sentido.

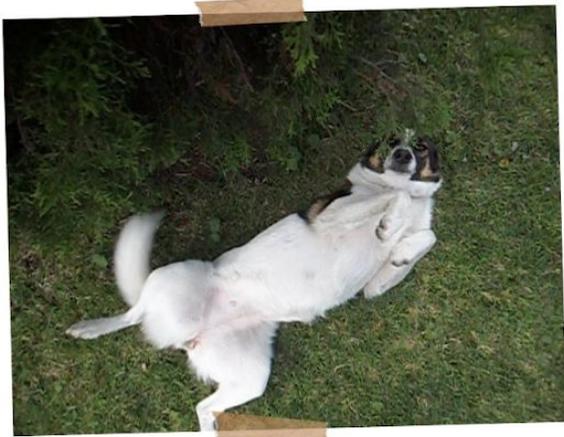


Imagen 10: fotograma de perro del cortometraje



Imagen 11: fotograma de Linnahall del cortometraje

La escritura de los textos fue fluyendo, a pesar de revisarlos y re-visitarlos muchas veces. Esto de regresar a lo mismo y añadir cosas nuevas parece no ser solamente un tema que atraviesa el corto de manera formal, el proceso está bañado de este bucle del que a veces parece que no puedo salir, sea por bloqueo creativo por la presión de la entrega o por mi auto-inmersión en la reflexión de lo que escribo. A veces siento que estoy cerca a hacer sentido entre las imágenes y los textos, y otras veces me siento lejos, a pesar de que el texto y la imagen están coexistiendo tangiblemente en el mismo espacio. Es gracioso, aunque estén en el mismo espacio, no significa que sean uno sólo o que estén compenetrados. Sin embargo, sigo explorando, el movimiento es lo único que me previene del estancamiento que sugiere el no intentar y detenerse.



Imagen 12: fotograma de mariachis del cortometraje



Imagen 13: fotograma de edificación del cortometraje

v.

No hay tanto tiempo disponible para tomar distancia y refrescar las ideas, pero dentro de lo posible he encontrado momentos para liberar los pensamientos y regresar al montaje. Estoy contenta con lo que he encontrado con la edición, es como un juego con herramientas de montaje que empezaron a aparecer y ya no me acuerdo de dónde ni cómo. Pienso que así pasa con las buenas ideas, solo llegan, pasan y hacen click, tienen sentido aunque no haya una explicación lógica al principio, porque para la creatividad y las ideas, al inicio no siempre es necesario una explicación lógica (hasta que muy probablemente luego la encuentres). Poder conectar con la propia sensibilidad que nos lleva navegando por mares nuevos y territorios desconocidos con la confianza de que lo que encontremos en el camino siempre es útil, es una gran brújula y promesa.

Aún sé que quiero seguir descifrando como otros elementos como, la exploración con el color o un trabajo más detallado con la propuesta sonora pueden potenciar lo que ya encontré. Lo bueno es que sé que ya encontré el tesoro y debo seguir desenterrando alrededor, limpiando y rescatando lo que realmente funciona. El camino está abierto, solo hay que caminarlo.



Imagen 14: fotograma de árbol del cortometraje

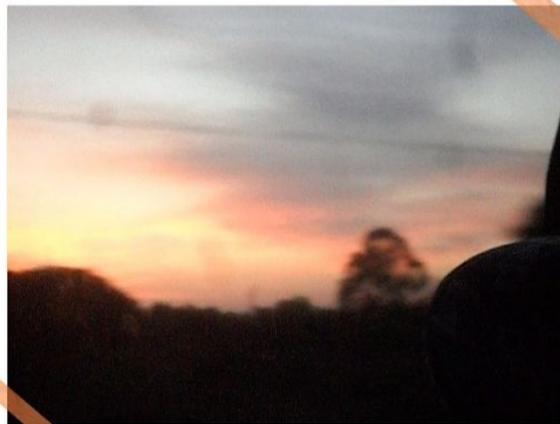


Imagen 15: fotograma de atardecer del cortometraje

Proyecto de difusión

La estrategia de difusión de este cortometraje tiene diferentes aristas. Por un lado, se enviará el cortometraje a festivales especializados puntuales por razones que se explicarán a continuación. Primero, se dará prioridad a festivales que además de tener reconocimiento dentro del mundo de los festivales de cine, se conectan de alguna manera con el cortometraje, ya sea porque el material fue filmado en esos territorios o porque los festivales dan importancia a producciones que trabajan con géneros experimentales como el diario audiovisual.

En el primer caso, está el festival *PÖFF Shorts* que se realiza en Tallinn, Estonia. Este festival atrae cortometrajes de diferente género, entre esos el experimental y abre una categoría para nuevos talentos y estudiantes. Lo interesante de este festival, es que además de ser el más importante de la zona báltica, lo que significaría una posibilidad de estreno en esa zona, es la idea de regresar las imágenes filmadas en esa ciudad resignificadas y reimaginadas a través del montaje con otras imágenes heterogéneas filmadas en otros espacios y mostrar este diálogo entre lugares y tiempos diferentes. Esta misma idea e intención me lleva a pensar en enviar este cortometraje al festival *Fisura International Experimental Film and Video Festival* que se lleva a cabo en la Ciudad de México. Este festival se enfoca en el cine experimental en el sentido más amplio del género cinematográfico, y busca reivindicar exploraciones en esta categoría de cine y darles visibilidad. Aunque es un festival pequeño, me parece interesante el ejercicio de regresar las imágenes filmadas en esa ciudad y país y encontrar nuevas lecturas, además de conectar al cortometraje con espacios donde este tipo de cine es celebrado. Otro festival con un alcance y enfoque parecido, que se realiza en la Ciudad de México es el *Codec Festival Internacional de Cine Experimental y Video*. Este festival busca abrir un espacio para proyectos que trabajen con diferentes tipos de tecnologías o que presenten nuevas formas de articular piezas audiovisuales desde el género experimental.

Luego, la estrategia busca espacios específicos que puedan dar mayor visibilidad al cortometraje en diferentes territorios, entonces prioriza las oportunidades que representa proyectarlo en ciertas plataformas, un ejemplo, es un festival que es reconocido internacionalmente por su interés en cine documental pero que abre la posibilidad de proyectar filmes que toman en cuenta exploraciones con otros géneros o toman herramientas del cine documental para articular productos audiovisuales. Este es el *International Documentary Festival Amsterdam (IDFA)*, lo que me lleva a conectar la estrategia de mi cortometraje con este

festival, es que al revisar los cortometrajes elegidos en la Sección *Paradoxs*, que da importancia al documental experimental, encontré que el cortometraje *Shortcuts* de Daniela Delgado Viteri, fue seleccionado para hacer su estreno europeo. Pienso que por la cercanía con el formato y la forma de producción de *Shortcuts* y mi cortometraje, sería un espacio idóneo y factible para la presentación del mismo, así como para el estreno en ese continente.

Asimismo, existen festivales que se enfocan en el cine experimental y proponen espacios donde estas exploraciones son priorizadas, así como también, le dan interés a producciones realizadas por nuevos talentos, estudiantes o mujeres. Pienso que enviar el cortometraje a un circuito de festivales especializados en diferentes países, le daría nuevos alcances, por lo que considero que festivales como *Bucharest Short Film Festival* en Bucarest, *Kinodot Experimental Film Festival* en San Petesburgo, *L'Alternativa* y *Barcelona International Short Film Festival (BSF)* en Barcelona, o *Pleasure Dome* en Toronto proponen posibilidades de proyección y retroalimentación muy atractivas.

Además de este circuito, existen festivales en latinoamérica que también son significativos para las exploraciones que se hacen desde el diario audiovisual en esta zona geográfica, un festival que sería importante para el estreno en latinoamérica es el festival *Frontera Sur*, donde además, el cortometraje *Shortcuts* también tuvo una proyección.

Por último, el festival *Cámara Lúcida*, sería la opción para proyectar un estreno oficial en territorio ecuatoriano, ya que este festival tiene un enfoque en las producciones experimentales que se acercan a las subjetividades y cuestionamientos propios de los realizadores, lo que se conecta con el tipo de cine en el que se inscribe mi cortometraje y lo que busca, además de ser un festival gestionado en el país.

Al mismo tiempo, para complementar un circuito en festivales, me parece pertinente pensar en plataformas de *streaming*, que permitan que el cortometraje llegue a más espectadores y esté en un lugar donde sea más accesible.

Por otro lado, la proyección en espacios como galerías, clubes de cine o audiovisuales o proyecciones colectivas con otros artistas son posibilidades atractivas para darle movimiento al cortometraje y lograr insertarlo en diferentes espacios para proponer diálogos con públicos heterogéneos.

Conclusiones

Este trabajo, teórico y práctico, ha representado un reto y una oportunidad. Un reto al haberme planteado cumplir múltiples roles para la producción de mi cortometraje y para el desarrollo de esta investigación, y una oportunidad para plantear una postura diferente sobre el diario audiovisual y sus alcances dentro y fuera del mundo del cine. A través de este trabajo, pude comprobar la posibilidad del diario audiovisual para, no solo registrar experiencias propias, sino, para capturar momentos que se transforman en recuerdos y que quedan almacenados en un soporte externo a la memoria, que además de poder ser coleccionados, pueden encontrar nuevos sentidos a través del montaje.

Descubrí que las imágenes en movimiento digitales permiten una nueva forma de pensar sobre la memoria y la relación de las personas y los aparatos electrónicos, así también, experimenté con la posibilidad del diálogo espacio-temporal de imágenes heterogéneas, que como explicaba anteriormente, tienen un significado o sentido inherente, pero que al articularse en una pieza más grande junto a otras imágenes, proponen la posibilidad de pensar en nuevos motivos u otras perspectivas.

La actualización y reivindicación de una tecnología obsoleta, da paso a un ejercicio de reflexión y contemplación que, a mi parecer, solo puede darse si se parte de tomar aquello que nos es lejano por la idea de progreso, que acompaña a los últimos desarrollos tecnológicos que nos proveen de aparatos cada vez más portátiles y necesarios en la vida cotidiana.

Es desde estos ejercicios reflexivos, que géneros cinematográficos como el diario audiovisual permiten que podemos acercarnos a lo común o cotidiano, y encontrar pistas que nos acerquen a un entendimiento propio de nosotros mismos y de lo que nos rodea.

Por otra parte, esta pieza audiovisual se inserta en un circuito alternativo, y busca aprovechar las herramientas virtuales y digitales a su disposición, para acercarse a un público variado, no anclado a un territorio geográfico en particular. Esto es posible, como fue detallado anteriormente, a través de festivales *online* y *offline*, que tienen interés por este tipo de producciones, pero también, a través de estrategias digitales, llegar a otras plataformas donde se pueden compartir e intercambiar piezas audiovisuales, entre esas están las redes sociales, sitios web especializados en este tipo de exploraciones, espacios fuera de lo digital como galerías o

proyecciones con colectivos de artistas, y plataformas de streaming como Vimeo, Retina Latina o Kabinett.

En conclusión, este proyecto me ayudó a encontrar respuestas a preguntas que tenía sobre temas como, la relación propia con el tiempo o el espacio y la memoria, con la tecnología actual u obsoleta, con la fragmentación y la contemplación de experiencias, con el rol y la propuesta que hace el montaje para encontrar estas respuestas que, si bien sé que no son totales, son un paso grande hacia una comprensión más amplia de mí misma y mi experiencia en el mundo, así como una propuesta desde mi perspectiva sobre lo que he encontrado y que puede resonar con alguien más. El interés por estos temas y la exploración a través de lo audiovisual, conectado con otras ramas del arte, no se detiene con este proyecto, sin embargo, pienso que es una buena forma de empezar.

7. Bibliografía

- Accidentes Geográficos. *Alexandra Cuesta*. Acceso el 9 de enero de 2021, <http://accidentesgeograficos.net/alexandra-cuesta/>
- Anthology Film Archives. *About*. Acceso el 2 de diciembre de 2020, <http://anthologyfilmarchives.org/about/about>
- Andrade, Luis. *Alexandra Cuesta: El cine de no ficción es una interpretación, no la realidad*, *Radio Capital*, acceso el 24 de febrero de 2021, <http://radiocapital.ec/?p=5794>
- Cuesta, Alexandra. *Piensa en Mí*, acceso el 9 de enero de 2021, <https://cargocollective.com/alexandracuesta/Piensa-en-mi>
- De La Fuente Ballesteros, Ricardo. *El 'haiku' Japonés*, *El Ciervo* 40, no. 479 (1991): 21-24. Acceso Enero 7, 2021. <http://www.jstor.org/stable/40819629>.
- El Telégrafo. Cartón Piedra, *Alexandra Cuesta mueve cine en un nuevo territorio*, 14 de abril de 2018, acceso el 9 de enero de 2021, <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/alexandra-cuesta-decide-mover-su-cine-al-campo-de-la-ficcion-documental>
- El Universo. Cine, *Ecuatoriana Alexandra Cuesta lleva a la Berlinale su proyecto documental que habla sobre un pueblo a punto de desaparecer*, 4 de marzo de 2021, acceso el 5 de marzo de 2021, <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/cine/ecuatoriana-alexandra-cuesta-lleva-a-la-berlinale-su-proyecto-documental-que-habla-sobre-un-pueblo-a-punto-de-desaparecer-nota/>
- Gills, Libertad. *Territorio De Alexandra Cuesta: Detenerse A Mirar*, *Desistfilm*, acceso el 24 de febrero de 2021, <https://desistfilm.com/territorio-de-alexandra-cuesta-detenerse-a-mirar/>
- Museum of Modern Art. *Sadie Benning*, acceso el 2 de marzo de 2021 <https://www.moma.org/artists/34902>
- La Cinémathèque Française, *Autour de "Reminiscences of a journey to Lithuania. Dialogue avec Jonas Mekas"*, diálogo filmado en 2019, video en Vimeo, 1:06:50, acceso el 4 de febrero de 2021, <https://vimeo.com/301569650>
- Laplanche, Jean, Jean Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004
- Losada, Matt. *Argentine Experimental Film: Narcisa Hirsch and Claudio Caldini*. *Film Quarterly* 67, no. 1 (2013): 73-76. Acceso el 23 de febrero de 2021. doi:10.1525/fq.2013.67.1.73.

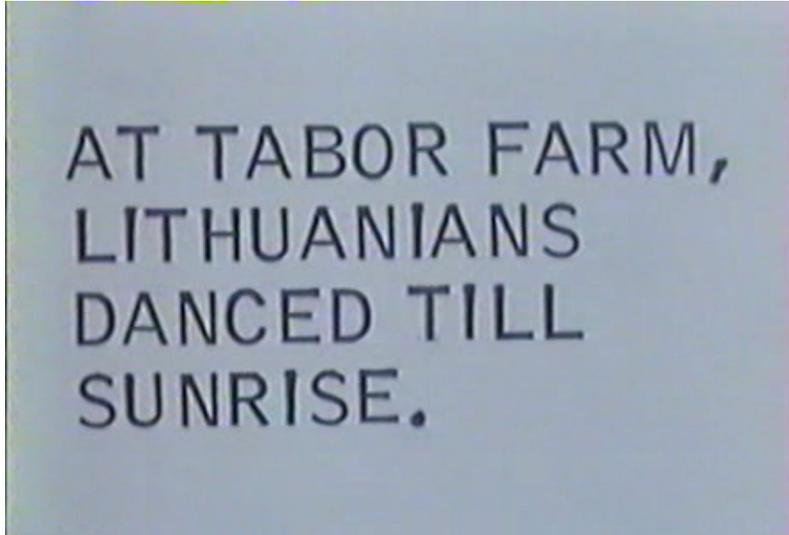
- Museo Reina Sofía. *Entre el cuerpo y lo eterno. El cine de Narcisa Hirsch*, acceso el 8 de febrero de 2021, <https://www.museoreinasofia.es/actividades/narcisa-hirsch>
- Picard, Hans. *El diario como género entre lo íntimo y lo público, 1616* : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Vol. IV. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981
- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham; London: Duke University Press, 1999
- Schefer, Raquel. *El autorretrato en el documental : figuras, máquinas, imágenes*. Buenos Aires: Catálogos : Universidad del Cine, 2008, Edición en PDF
- Shônagon, Sei. *El libro de almohada*, traducción y comentarios por Iván Pinto Román y Oswaldo Gavidia. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, Edición en PDF
- Sitney, P. Adams. *Eyes Upside down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Edición en PDF
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film. The American Vanguard 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Edición en PDF
- Soares, Nazare. *La historia se descompone en imágenes, no en historias: Un viaje del futuro al pasado con Walter Benjamin*. *Found Footage Magazine*, 2016 ISSN: 2462-2885
- Suárez, Juan A. *Myth, Matter, Queerness: The Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group, 1943-1969*. *Grey Room*, no. 36 (2009). acceso el 22 de febrero de 2021, <http://www.jstor.org/stable/20627775>
- UNCIPAR. *Historia*, Página oficial UNCIPAR, acceso el 8 de febrero de 2021, <https://www.uncipar.com/institucional>
- Urueña, Juan Felipe. *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2015, edición en PDF

Filmografía

- Aguirre, Darío. *Cinco caminos a Darío*, Alemania, 2010
- Benning, Sadie. *Living Inside*, Estados Unidos, 1989
- Cuesta, Alexandra. *Beirut 2.14.05*, Estados Unidos, 2008
- Cuesta, Alexandra. *Despedida*, Estados Unidos, 2013
- Cuesta, Alexandra. *Piensa en Mí*, Estados Unidos, 2009
- Cuesta, Alexandra. *Recordando el Ayer*, Estados Unidos, 2007
- Cuesta, Alexandra. *Territorio*. Ecuador, 2016
- Delgado Viteri, Daniela. *Shortcuts*, Ecuador, 2019
- Fernández Molero, Juan Daniel. *Reminiscencias*, Perú, 2010
- González-Foerster, Dominique. *Parc Central*, Francia, 1998-2003
- Mekas, Jonas. *As I Was Moving Ahead, I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Estados Unidos, 2000.
- Mekas, Jonas. *Walden*, Estados Unidos, 1968
- Mekas, Jonas. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Estados Unidos, 1972
- Menken, Marie. *Arabesques for Kenneth Anger*, Estados Unidos, 1961
- Menken, Marie. *Notebook*, Estados Unidos, 1968
- Menken, Marie. *Visual Variations on Noguchi*, Estados Unidos, 1945
- Menken, Marie. *Glimpse of a Garden*, Estados Unidos, 1957
- Mieles, Fernando. *Aquí soy José*, Ecuador, 2004
- Morder, Joseph. *Memorias de un judío tropical*, Francia, 1988
- Restrepo, María Fernanda. *Con mi Corazón en Yambo*, Ecuador, 2011
- Soto, Juan. *Parábola del Retorno*, Colombia - Reino Unido, 2016
- Valencia, Carla. *Abuelos*, Ecuador - Chile, 2010

Anexos

Anexo 1: *Walden*, Jonas Mekas, 1968



Anexo 2: *Walden*, Jonas Mekas, 1968



Anexo 3: *Walden*, Jonas Mekas, 1968



Anexo 4: *Walden*, Jonas Mekas, 1968



Anexo 5: *Walden*, Jonas Mekas, 1968





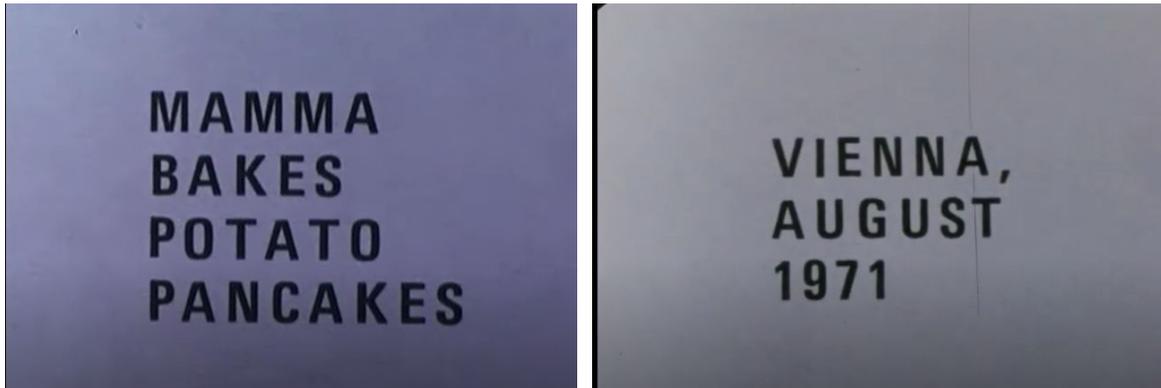
Anexo 6: *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Jonas Mekas, 1972



Anexo 7: *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Jonas Mekas, 1972



Anexo 8: *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Jonas Mekas, 1972



Anexo 9: *Reminiscencias*, Juan Daniel Fernández Molero, 2010



Anexo 10: *Reminiscencias*, Juan Daniel Fernández Molero, 2010



Anexo 11: *Parc Central (Taipei)*, Dominique González-Foerster, 1998-2003



Anexo 12: *Parc Central (Taipei)*, Dominique González-Foerster, 1998-2003



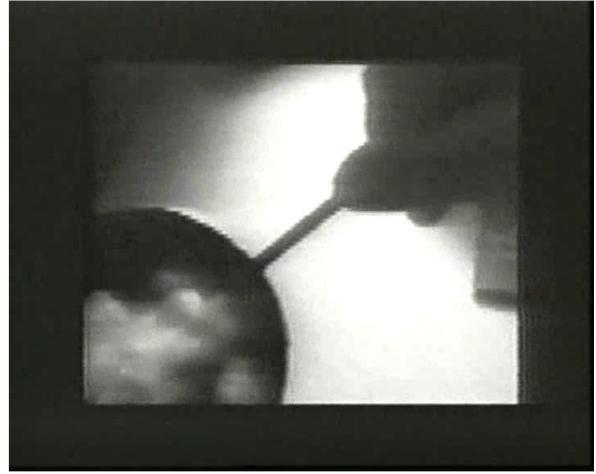
Anexo 13: *Parc Central (Taipei)*, Dominique González-Foerster, 1998-2003



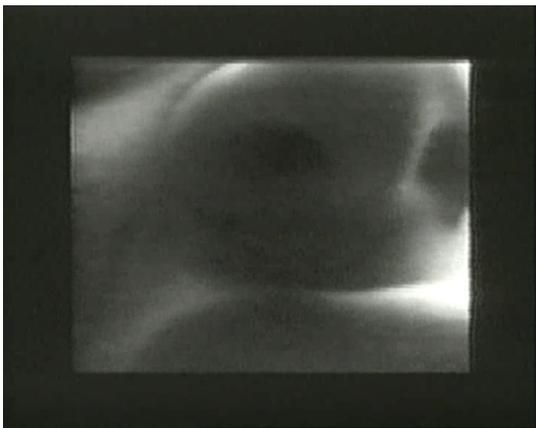
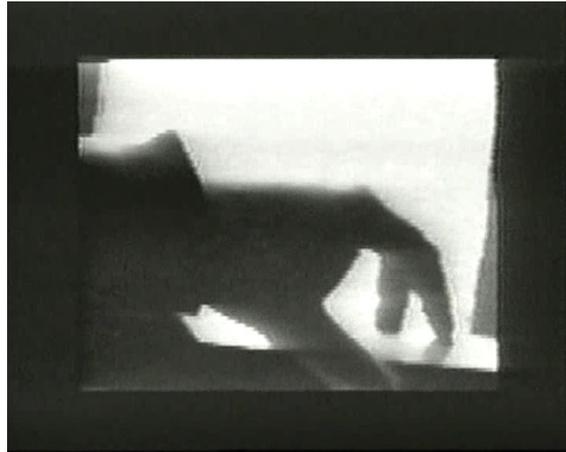
Anexo 14: *Parc Central (Hong Kong)*, Dominique González-Foerster, 1998-2003



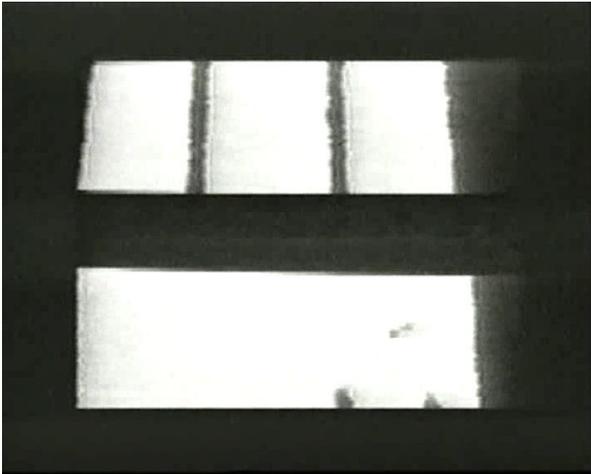
Anexo 15: *Living Inside*, Sadie Benning. 1989



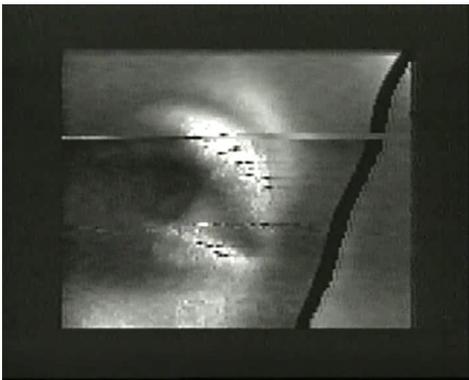
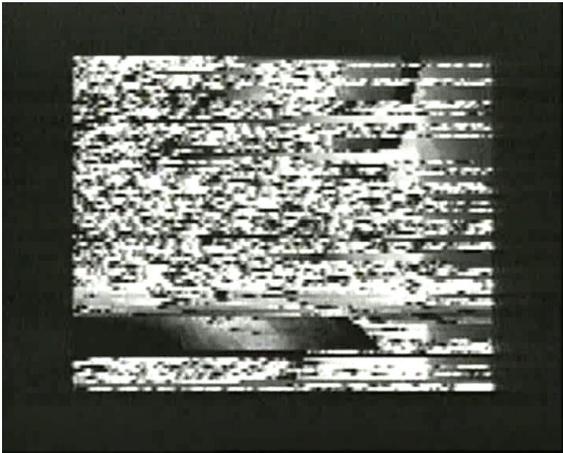
Anexo 16: *Living Inside*, Sadie Benning. 1989



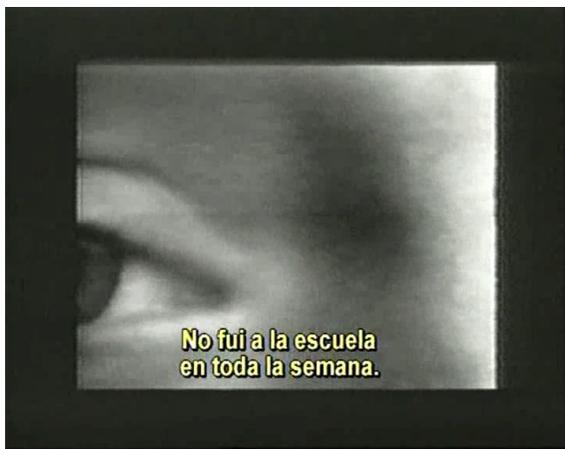
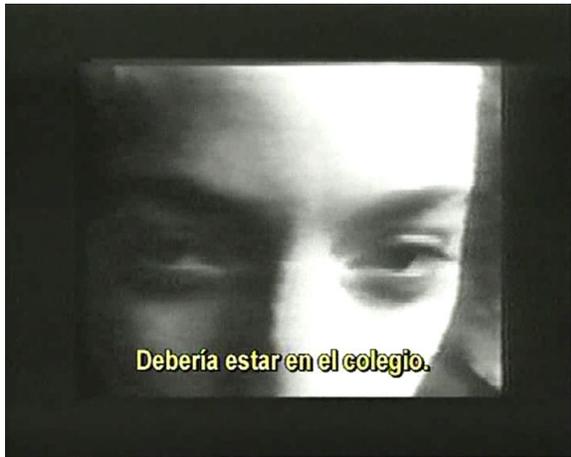
Anexo 17: *Living Inside*, Sadie Benning, 1989



Anexo 18: *Living Inside*, Sadie Benning, 1989



Anexo 19: *Living Inside*, Sadie Benning, 1989



Anexo 20: *Shortcuts*, Daniela Delgado Viteri, 2019



Anexo 21: *Shortcuts*, Daniela Delgado Viteri, 2019

