



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Proyecto Individual, elaboración de producto audiovisual.

Previo a la obtención del Título de:

Licenciado en Cine y Artes Audiovisuales

Nombre:

El método observacional en el cine documental y su aplicación en la cotidianidad del contexto rural ecuatoriano.

Autor:

Marco Andrés Crespo Triana

GUAYAQUIL - ECUADOR

Fecha de la defensa: Abril 2020

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

Yo, Marco Andrés Crespo Triana, 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 y Artes Audiovisuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

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

Miembros del tribunal de defensa:

Nombre del Tutor:
Manuel Sarmiento

Nombre del miembro del tribunal:
Libertad Gills

Nombre del miembro del tribunal:
Pablo Vargas

Agradecimientos

La familia Triana.

Don Adán Triana R.

Don German Triana R.

Chito.

Sra. Lelys Castro de Triana C.

Bedia Triana C.

Dra. Tania Triana C.

Teresa Triana A.

Angela Triana A.

Nieves Triana A.

Jorge Sánchez Capa

Genesis Carvajal

Dr. Mikio Naganobu.

Sra. Zoila.

Sra. Sofía Tobar.

Dr. Juan Luis Aguirre.

Dedicatoria

Para mi padre, Don Vicente Triana R.

(1931-2020)

Resumen

El objetivo general de ésta tesis es indagar y experimentar con el estilo del Cinema Directo, basándome en los diez mandamientos para realizar una película observacional, propuestos por el director japonés Kazuhiro Soda. A través de un recorrido por la historia de dicho modo de registro —concebido en Norteamérica y luego implementado en otras partes del mundo por nuevos realizadores— lo adapto a nuevas temáticas y nuevos contextos que surgen en la contemporaneidad. Específicamente, explorando la zona rural montubia del Ecuador, en la parroquia Antonio Sotomayor ubicada en Vinces y sus alrededores. A través de la observación directa de la cotidianidad de un oriundo montubio y sus allegados, se produce una retrato etnográfico de la cotidianidad de la zona rural.

Palabras clave: Cinema Directo, Kazuhiro Soda, Observacional, Documental, Rural.

Abstract

The general objective of this investigation is to immerse and experiment with the Direct Cinema, taking Kazuhiro Soda's ten commandments as a reference to realize an observational film. Through the investigation of the Direct Cinema and its progress in time —style first born in USA in the 60s and 70s, and nowadays asian auteurs give new meanings and ways to this observational mode to document life.— By using this references, an observational film will be made in an entirely new universe and context, such as the rural part of Ecuador, more specifically at Antonio Sotomayor, Vinces, and areas nearby. Applying this observational method on a personal history, through the observation of the life of an aging man who misses his land and the way of life on the countryside.

Keywords: Direct Cinema, Kazuhiro Soda, Observational, Rural.

ÍNDICE GENERAL

Portada	2
Preliminares.....	3
Resumen.....	6
Introducción.....	10
CAPÍTULO 1 - Modos de representar la realidad.	
1.1 Bill Nichols y sus modos de representar la realidad.....	13
1.2 Cinema Directo/ Método observacional.....	16
1.2.1 <i>Reality Fictions</i> , Wiseman y su huella en el cinema directo	20
1.3 Nuevas formas de observación en la contemporaneidad	22
1.3.1 Kazuhiro Soda y sus 10 mandamientos.....	24
CAPÍTULO 2 - La ética en el cine observacional.	
2.1 La axiografía y la ética al filmar una película observacional.....	29
2.2 El humanismo y la cotidianidad del ser humano.....	35
2.3 El cine directo y su relación con la etnografía.....	38
CAPÍTULO 3 - . La sintaxis en la nueva obra	
3.1 Vines, el contexto montubio y su precariedad.....	42
3.2 Método observacional de registro, aplicando los 10 mandamientos de Soda.....	43
3.3 El proceso de montaje en la nueva obra.....	47
3.4 La primera exhibición, del pueblo para el pueblo.....	49
Epílogo.....	52
Bibliografía y Filmografía.....	54
Anexos.....	55

Introducción

A través de este trabajo de investigación se pretende experimentar e indagar en el método observacional de documentar dentro del contexto rural ecuatoriano, aplicando las formas y métodos de realización del Cinema Directo¹. Basándome específicamente en diez mandamientos para realizar un filme observacional. Pautas planteadas por el director japonés Kazuhiro Soda², que al emplearlas se propone producir un filme documental observacional dentro de la parroquia Antonio Sotomayor, ubicada en Vinces, Los Ríos, Ecuador. Al enfocar la mirada de manera directa y objetiva al pueblo, sus habitantes y su cotidianidad en sus relaciones dentro del lugar; se produce una historia que surge a través de una historia personal. Donde de a poco se va abriendo camino al pueblo, sus habitantes y su forma de vida. El propósito principal es experimentar con formas de hacer cine desde la periferia, alejado de los métodos industriales convencionales. Observando detenidamente el contexto rural ecuatoriano; y ahondando en cuestiones éticas y morales al registrar la cotidianidad de los seres humanos y las situaciones en las que se ven envueltos.

Al hablar de documentar algo o alguien, nos referimos a registrar la vida de ese ser humano, sus actitudes, comportamientos, tics, peculiaridades, y relaciones; en pocas palabras, su cotidianidad. Bill Nichols³ plantea en su libro *La Representación de la realidad*, que hay cuatro métodos de documentar la vida. Los cuales son, expositivo, observacional, interactivo y reflexivo. Cada uno de ellos tiene su propia manera de lidiar con las situaciones que se presentan o mejor dicho, cada uno tiene su propia manera de pensar y construir una historia.

¹ *Cinema Directo* o *Direct Cinema* es un modo de documentar la realidad que surgió entre los 60s y 70s en Norteamérica debido a la invención de equipos fílmicos más portables y el desencanto por lo expositivo de filmes tradicionales. Haciendo posible inmiscuirse en medio de la gente sin ser un participante activo en situaciones, sino más bien, participando pasivamente como un observador de lo que sucede.

² Documentalista audiovisual japonés, que practica un método observacional de documentar basado en sus propios diez mandamientos, en donde se prohíbe hacer investigación pre- rodaje o escribir una sinopsis antes de rodar. Impuso estas reglas a sí mismo para minimizar pre- concepciones y estar abierto a nuevos descubrimientos durante el rodaje y montaje.

³ Teórico y crítico de cine norteamericano, conocido por sus reflexiones acerca del documental y sus modos de registrar la realidad.

Mi interés por la fotografía fija, específicamente la fotografía callejera (*street photography*⁴) desde mis inicios de la universidad, me introdujeron de a poco al cine observacional o cine directo. Éste método trata de evitar a toda costa la intervención o participación por parte del director a la situación que se expone. El director se convierte en una especie de medio transmisor de la realidad que ésta sucediendo a través de sus ojos, observando y traduciendo lo observado y las sensaciones que se generan a un lenguaje cinematográfico; logrando transmitir dichas sensaciones al espectador. Para lograr una narrativa utilizando este modo de registro, es necesario sumergirse en la cotidianidad del lugar o de los sujetos que están siendo registrados. En la cotidianidad del lugar y de los sujetos, los vamos poco a poco conociendo y empatizando con ellos. Evitando explicaciones redundantes con títulos, subtítulos u otros recursos, al solo mostrar objetivamente información, y que pueda comunicar a su vez. Siendo la motivación principal del cine observacional, el buscar un orden, sentido y narrativa a la cotidianidad de las cosas. Tal como sucede en la fotografía callejera.

Con ésta investigación espero indagar, estudiar y experimentar con estos modos alternativos de hacer cine. Esta vez, implementándolos ahora en el contexto latinoamericano, en el contexto montubio ecuatoriano. Al adaptar el modo observacional para la realización del filme, dentro de la investigación abarco la historia de éste método —desde sus inicios en Norteamérica con el *Direct Cinema*, hasta las nuevas formas contemporáneas que adoptaron realizadores asiáticos tal como, Kazuhiro Soda, o Wang Bing— mientras que al mismo tiempo, ahondo y reflexiono en las cuestiones éticas y axiográficas que como realizador documental, me enfrento al registrar situaciones como la enfermedad, la muerte, la precariedad. Haciendo que estas reflexiones se vean traducidas a un lenguaje visual y a una forma de montaje; para que al final el producto pueda comunicar y transmitir emociones al espectador.

⁴ Encuadre y oportunidad son los aspectos clave de este género. El objetivo fundamental de la *street photography* es la creación de imágenes en un momento clave o decisivo. La fotografía callejera puede centrarse en mostrar emociones, así como en el registro de la historia desde abajo desde un punto de vista emocional.

El autor que me ayudará en la investigación, a explicar la definición de documental y todo lo que abarca será Bill Nichols con sus textos acerca del documental y sus modos de representación. Abordaré el modo observacional con el cineasta Frederick Wiseman para conocer el contexto del *Direct Cinema* en Norteamérica y el nacimiento de éste. Para luego hacer un salto a la contemporaneidad, con el documentalista japonés Kazuhiro Soda y su estilo observacional. Para al final, terminar la investigación con un producto audiovisual documental observacional que abarca todas las reflexiones surgidas en éste texto.

La estructura que seguirá está investigación, consiste en:

- Capítulo 1, titulado “Modos de representar la realidad”; aquí se hace un acercamiento a los modos de documentar/registrar la realidad al realizar filmes documentales. Así como los antecedentes, referencias, y los objetivos que llevaron a la realización de esta tesis y del producto audiovisual.
- Capítulo 2, “La ética en el cine observacional”; aquí se aborda temas éticos y morales que se toman en cuenta al momento de rodar una película observacional.
- Capítulo 3 “La sintaxis en la nueva obra filmica”; en donde se reflexionará acerca del producto audiovisual obtenido, basándome en el modo observacional de documentar , los diez mandamientos de Kazuhiro Soda y la ética empleada al registrar las situaciones acontecidas y como éstas decisiones éticas repercuten también a la narrativa y sensaciones en la película. A la vez, se mencionará el proceso de distribución y exhibición que se llevó a cabo en el proceso.

CAPITULO 1

MODOS DE REPRESENTAR LA REALIDAD

1.1 Bill Nichols y sus modos de representar la realidad.

El cine documental busca el registro de la vida cotidiana y la realidad. Él registrar la cotidianidad, sus situaciones y emociones que la conllevan, de una manera narrativa y estética. No existe una definición certera de lo que es, o será el documental. Hay variantes, como lo menciona Nichols:

El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio. De mayor importancia que la finalidad ontológica de una definición —con qué acierto capta la «esencia» del documental — es el objetivo que se persigue con una definición y la facilidad con que ésta sitúa y aborda cuestiones de importancia, las que quedan pendientes del pasado y las que plantea el presente.⁵

Nichols plantea que el documental, es la vía para descubrir la realidad o un tiempo histórico⁶ en específico con sus movimientos, fluctuaciones y problemáticas. Ya sea en un tiempo histórico pasado, o sea en el presente, él aquí y ahora. La diferencia, reside en el modo en cómo se registra la realidad y el tiempo, que métodos y técnicas se emplean al registrar la vida, habla también de cómo se percibe la vida o cómo nos ubicamos y nos identificamos en ella. Para ello, Nichols divide en cuatro formas o modos de construir o realizar un documental. Las cuales son; expositivo, observacional, interactivo y reflexivo. Estos modos o métodos de representación, están afectados por dos conceptos específicos que menciona Bill Nichols en su libro:

⁵ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad* (España, Editorial Paidós, 1997), 42.

⁶ Tiempo histórico, es a lo que Nichols define como el mundo real, el mundo tangible, en una cierta época específica, en donde se comprende tradiciones, culturas y compartimientos específicos de esa época y ese lugar.

La narrativa —con su capacidad para introducir una perspectiva moral, política o ideológica en lo que de otro modo podría ser una mera cronología— y el realismo —con su capacidad para anclar representaciones tanto a la verosimilitud cotidiana como a la identificación subjetiva— también pueden considerarse modalidades pero presentan una generalidad aún mayor y con frecuencia aparecen, de diferentes formas, en cada una de las cuatro modalidades aquí estudiadas. Los elementos de la narrativa, como una forma particular de discurso, y los aspecto del realismo, como un estilo de representación particular, impregnan la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria. ⁷

Estos dos conceptos, son los ingredientes principales y necesarios para experimentar e indagar en las formas o métodos de documentar la realidad. Cada método juega con la narrativa y con el realismo de manera distinta. La peculiaridad de cada forma reside en cómo sobrellevan estos conceptos. Sin embargo, todos los modos de documentar deben de aferrarse a estos conceptos para que el producto cinematográfico tenga un sentido y un estilo. La narrativa, por un lado, indaga en los conceptos, temas, ideas que se integran a la historia dándole un *raccord*⁸, o sentido. Por otro lado, el realismo, experimenta con la forma o manera en cómo registrar la realidad a la cual el realizador está expuesto. La realidad es una sola, y no hay manera de evitarla, hay maneras de cómo percibirla y observarla. Ésta es la intención del realizador en emplear un método que más se apegue al tema o a la idea; o viceversa.

El primer método, llamado modo expositivo; que surge ante la incomodidad y desencanto de los realizadores a los filmes de ficción hechos en la época de los 20s en la industria norteamericana. Dejando de lado las historias ficticias, uso de actores profesionales, y demás requerimientos que exige una película de ficción para así, adentrarse al mundo real, el tiempo histórico como lo llama Nichols. Realizadores con este instinto de salir a registrar la realidad fueron poco a poco aventurándose en el mundo, sus pueblos, culturas y relaciones para así registrarlas. Tomando como ejemplo a Flaherty, con su filme *Nanuk, el esquimal*; el realizador se aventuró a las tierras frías

⁷ Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 67.

⁸ El *raccord* o continuidad en el cine, es la relación que se establece entre dos o más planos de una misma escena para que surge la ilusión de movimiento y realismo.

del norte y pasar años de su vida registrando la vida y su cotidianidad en ese remoto punto del planeta Tierra; siguiendo su instinto y deseo de documentar lo real, lo tangible. Pero debido, a la imposibilidad de transportar los equipos grandes de esa época y la inexistencia de equipo sonoro portable, ésta forma opto por la voz en off (voz omnisciente) como una especie de narrador y de poseedor de la verdad. Haciendo vulnerable a este método, debido a que puede caer en propaganda o puede caer en estructuras de poder que se beneficien de ello.

El siguiente método, es el modo observacional. Éste método se originó en Norteamérica, en los años 60s y 70s llamándolo *Direct Cinema*, por la principal razón que los equipos filmicos, como la cámara y el sonido, se volvieron más accesibles y portables. Nuevas historias surgirían de esta innovación al tener un equipo más ergonómico y móvil, al lograr un mejor acercamiento a situaciones más personales. Los cineastas de esa época ya cansados de un modo tan rígido y objetivo (método expositivo), surgieron con una nueva forma que consistía en dar invisibilidad al realizador, queriendo pasar lo más desapercibido posible, para que el espectador sienta en primera persona lo que ésta aconteciendo ante sus ojos, y así crear una especie de ilusión sensorial en el espectador al experimentar en primera persona situaciones nunca antes observadas, sin la necesidad de tener una voz re afirmando o modulando lo que se ve en la pantalla. Como remarca Nichols:

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje como en *NightMail* o *Listen to Britain*, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en voice-over, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.⁹

⁹ Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 72.

“Ceder” el control se convierte en una especie de estrategia para dirigir de distintas maneras las situaciones de lo que se registra. Ésta intención en “ceder” el control por parte del realizador no es más que divisar nuevas formas de tener el control de la situación. Al ser un participante pasivo, haciendo el papel de *voyeurista*¹⁰ en la vida. Los realizadores que dieron vida a este método son; Fred Wiseman, Pennebaker, los hermanos Maysles. Maestros en permitir que la vida sigue su caudal, evitando intervenir a cualquier costa.

El método interactivo se basa en la intervención e interacción del realizador en la película con la intención de hacer más notoria y evidente su visión. Surgió en base a la necesidad de crear historias más personales y más humanas, añadiendo también que los equipos filmicos se hicieron más accesibles en la época. Ésta modalidad tuvo su nacimiento en Francia y se lo llamó *Cinema Vérité*. El ejemplo más claro de éste modo es *Crónicas de un verano*, filme de Jean Rouch¹¹ y Edgar Morin¹². Como acota Nichols:

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro.¹³

El realizador tiene que inmiscuirse en su realidad para sacar a la vista los argumentos que él propone, o refutarlos si ese fuese el caso. Se basa en la provocación, en generar movimientos para desencadenar sucesos. Al ocasionar una reacción en base a una acción pensada desde antes por el documentalista.

¹⁰ Proviene del *voyeurismo*, acto de espiar sin ser reconocido para alcanzar alguna especie de placer al observar situaciones. Un *voyeurista* es aquella persona que obtiene placer al espiar a otras personas y sus comportamientos.

¹¹ Cineasta, antropólogo francés. Inspirador de la *Nouvelle Vague*, y precursor del *Cinema Vérité*. Nacido en París el 31 de mayo de 1917.

¹² Filósofo y sociólogo francés de origen sefardí.

¹³ Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 79

El último método llamado modo reflexivo; tal como su nombre lo sugiere, da menos importancia al mundo histórico como objeto de estudio. Enfatiza más los pensamientos y reflexiones acerca del mundo histórico. Nichols dice, “*Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico.*”¹⁴, los realizadores que a menudo experimentan con éste modo, quieren llevar más allá el producto audiovisual, transgrediendo el mero registro, evitando voces en off que reafirman la imagen. Más bien, lo desarrollan a través de reflexiones acerca de nuestra posición en el mundo ya sea individual o colectivamente.

Éstos modos de representación de la realidad propuestos por Nichols, no son más que definiciones propuestas que van día a día tomando nuevas formas y transmutando tanto en su contenido como su forma, acoplándose a las necesidades de cada autor a su época y a su contexto. Nos ayudan a comprender cómo funcionan las maneras de ver y de registrar. Cada forma es válida, depende cómo el realizador quiera abordar o enfatizar el tema o visión del filme. Al final, los métodos traducen la forma de ver y entender al mundo que tiene cada realizador, ésta en uno experimentar y descubrir el modo que más se apegue a nuestra posición en el mundo.

1.2 Cinema Directo/ Método Observacional

El documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión de Rouch del cinema vérité intentaba precipitarla. El artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista del cinema vérité de Rouch era a menudo un participante abierto. El artista del cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado; el artista del cinema vérité adoptaba el de provocador.¹⁵

Según Barnow y Nichols, hay una gran diferencia entre *Direct Cinema* y *Cinema Vérité* (ambos nombres usados para clasificar a un film observacional por

¹⁴ Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 93.

¹⁵ Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, págs. 254-255 (trad. cit.)

algunos teóricos). Nichols diferencia el cine directo, clasificándolo como una forma más observacional debido a su manera de retratar la cotidianidad sin sentir la presencia ni la intervención de la persona detrás de cámara y micrófono. El *Cinema Vérité*, por otro lado, lo clasifica como una forma más interactiva, debido a que el realizador se convierte en un ente mediador e interviene en situaciones. Ambos métodos se desarrollaron en el mismo tiempo y época, debido a las mismas necesidades, solo en un contexto distinto y motivaciones distintas. El modo observacional muestra la realidad de una manera objetiva y cruda desde la cotidianidad de un lugar. Sin dejar de lado lo metafórico, a través de la objetividad.

Es gracias al sentido de observación exhaustiva y persistente, que se puede capturar grandes revelaciones que van surgiendo dentro del rodaje. Mas no solo se basa en la habilidad de grabar momentos de acorde a un plan o a un tiempo específico. Reduciendo el registro a tiempo muerto¹⁶ sobre tiempo muerto; solo por cumplir un horario de trabajo o plan de rodaje. El saber filmar el día a día, la cotidianidad, los pequeños momentos, es como se llega a una narrativa y a un realismo profundo, lleno de distintas lecturas que van surgiendo conforme se desarrolla el filme, evitando caer en la superficialidad. Eso se logra tan solo con dedicación y paciencia; a través de una convivencia real y profunda en el lugar documentado.

La presencia de una cámara “en directo”. Grabando todos los acontecimientos a su alrededor; posiciona un tiempo histórico, el aquí y el ahora que no se repetirá nunca más. El método observacional registra en directo los comportamientos, jergas, actuar, relaciones humanas, cotidianidades, de manera clara y concisa. Conociendo a los personajes a través de su comportamiento frente a la cámara, evitando idealizaciones.

Esta cualidad peculiar de este modo de documentar, la observación paciente y detenida. Permite que ciencias como, la etnografía pueda recurrir al modo observacional

¹⁶ Tiempo muerto es definido por Nichols, como el tiempo que no sucede nada narrativo (a simple vista) dentro de la historia. Sin embargo, en ese tiempo se da más prioridad a situaciones o cosas que pasan que no están íntimamente relacionados con la historia y personajes.

como un recurso más para sus prácticas, llamándolo Etno-metodología¹⁷. La acción de ir a registrar un lugar, la gente que habita en él, sus culturas, tradiciones y relaciones, ya en sí es un estudio etnográfico. Donde a través del registro audiovisual nos adentramos a la vida de las personas retratadas y a su cotidianidad. Ya queda en el realizador y su creatividad que tan interesante a los ojos del espectador sea dicho estudio del lugar.

Otra cualidad de éste método, es que permite al espectador poder mirar y escuchar una experiencia vivida por otro (el sujeto detrás de la cámara y el micrófono) en donde poco a poco se va convirtiendo en una experiencia personal. Pasando desapercibido, a simple vista, el realizador y sus decisiones en el film. El espectador puede diferenciar los ritmos de la vida cotidiana mientras se detiene, se sienta y ve el filme; éste método regala al espectador la posibilidad de percibir la vida desde fuera. El ser humano, por más inmiscuido que se encuentre en la realidad, ésta pasa desapercibido delante de sus ojos; al estar su mente ocupada en quehaceres cotidianos se olvida de darse un momento, sentarse y detenerse a observar el transcurrir de la vida.

Nichols menciona:

El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su «textura» y que distinguen a un hablante nativo de otro. Si se puede obtener algo de una forma efectiva de aprendizaje, el cine de observación ofrece un foro vital para una experiencia semejante. Aunque siguen siendo problemáticas en otros sentidos, aquí hay cualidades que no imita ninguna otra modalidad de representación.¹⁸

¹⁷ La etno-metodología es la ciencia que estudia los métodos o procedimientos con los que los integrantes de una sociedad en particular van dando sentido a la vida cotidiana, o como éstas se comportan entre sí y sus relaciones en un determinado lugar; desde la consideración de que el orden social está determinado por los continuos actos interpretativos de los sujetos implicados.

¹⁸ Nichols, *La Representación de la Realidad...*,76.

El cine de observación es una aventura, una exploración que se va desarrollando de acorde a lo que es observado por el realizador. Mientras se desarrolla la observación persistente, va creando al mismo tiempo un estudio del lugar en donde se documenta. En donde al observar el filme, se logra captar la esencia del lugar a través de los comportamientos, tradiciones, costumbres y formas de vida únicos del sitio. Conectando al espectador con el filme, a través de la mirada que el realizador emplea durante el registro de un lugar en específico y las personas dentro de ella. Convirtiendo de alguna manera a las personas que entran al encuadre en actores, al ser registrados por la cámara en su ambiente desenvolviéndose normalmente en su cotidianidad. Ésta capacidad, se convierte en un recurso importante e inusual que posee esta forma de documentar, es lo que Nichols llama actor social, y se plantea:

Yo utilizo el término «actor social» para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven. Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente. La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino.¹⁹

Un actor social es la persona que está siendo filmada junto a su comportamiento. Básicamente es cómo esa persona se muestra; de una manera orgánica y transparente frente a la cámara, al no tener intenciones de pretender ser algo que no son, ni mostrar algo falso de su contexto. El actor social como dice Nichols, actúa en el contexto histórico en el que se ve envuelto, se desarrolla en éste. Sin embargo, actuar, es una palabra errónea en este caso, una persona sin previos conocimientos de actuación, no puede pretender ser algo que no es. Por ende, el actuar en este contexto, se refiere mas bien al accionar de acorde a su desenvolvimiento en dicho contexto histórico; no se

¹⁹ Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 76.

refiere a pretender ser alguien más. El actor social acciona tal y como lo ha hecho día a día en su cotidianidad, en su vida.

El método observacional, ha marcado una huella imborrable en la historia del cine documental. El *Direct Cinema* crea una estética y una narrativa que se basa en las simples acciones que son el observar y escuchar para generar historias ancladas a la realidad en la que estamos inmersos. Encontrando en la cotidianidad sensaciones y emociones escondidas. El cine observacional, lleva al ser humano a mirar fijamente su entorno e identificarse dentro de él como un participante más en la vida, es hacer consciente a alguien de la existencia del otro, en sus diferencias y semejanzas.

1.2.1 Reality Fictions, Wiseman y su huella en el cinema directo.

Frederick Wiseman, cineasta documental nacido en Massachusetts, Estados Unidos en los años 30s. Conocido en el mundo del cine, como uno de los padres del cinema directo junto a D. A Pennebaker y los hermanos Maysles. Wiseman es reconocido por documentar lugares y su vida cotidiana, más específicamente instituciones norteamericanas, por eso se lo considera uno de los directores norteamericanos más importantes de la época, ya que muestra la cotidianidad de la cultura norteamericana de una manera en la que las instituciones norteamericanas y la gente dentro de éstas, hablan acerca de una sociedad desarrollándose en un contexto histórico junto a sus problemáticas y consecuencias mediante el empleo del método observacional. Muchos teóricos o espectadores de sus filmes han llamado a sus trabajos *reality fictions*²⁰, para encasillar de una manera singular los trabajos de Wiseman, la narrativa que emplea en ellos, hace que parezca que lo que estamos viendo es una ficción. Sin embargo, es la manera en cómo observa y encuadra la realidad, lo que nos da esa sensación de ficción. Término que no es el del todo aceptado por el

²⁰ Término propuesto por Wiseman en una entrevista, que luego tomo definición propia debido a las interpretaciones que se le dio. *Reality fictions*, sugiere la manera de cómo se muestra una realidad, haciéndola parecer ficción por la manera como está registrada, generando una ilusión. La delgada línea entre ficción y realidad se torna ambigua. A su vez, un libro fue escrito por Thomas Benson, acerca de este modo de registrar y el concepto de realidades ficticias.

propio Wiseman, que cuando se lo menciona, él responde con una ligera sonrisa y acota “eso fue un chiste que dije en alguna entrevista tiempo atrás”²¹.

El método observacional que emplea Wiseman en sus filmes, trascienden la sensación de estar observando un documental más. Esto se debe a como dirige la narrativa y el realismo en sus películas. Wiseman sugiere que el proceso documental consta de dos fases; la primera, el rodaje y la segunda, el montaje. En la primera fase, se busca aventura y lo inesperado, y en la segunda, ya es el momento creativo y constructivo; es el momento de sacar a la superficie todo lo descubierto en la primera etapa. Fred Wiseman, utiliza una lógica de trabajo poco convencional, la cual consiste en cuatro parámetros básicos:

- La elección de un espacio o lugar específico para así desarrollar la narrativa del filme mas no centrarse en un personaje.
- Tiempo para conocer el lugar, buscando conocer algo que sea peculiar en el lugar, distinto.
- Conseguir autorización, ingreso al lugar.
- Articular bien la narrativa del filme en dos niveles; primer nivel literal (aquí y ahora), segundo nivel abstracto (ético-moral). Momento de montaje.

Parámetros explicados en una *masterclass*²² dirigida por Wiseman en Harvard. A partir de éstos, Wiseman puede empezar a concebir y a estructurar la película. Haciendo énfasis en la naturalidad de las situaciones, al ser consciente que la presencia de la cámara no interfiere en la forma de actuar de las personas. Acotando él mismo; “*si fuera tan fácil cambiar el modo en que nos comportamos, no sería necesaria la psicoterapia, ¿no?*”. Las personas se muestran tal y como son, porque no pueden ser otras, años de construcción social en distintas instituciones de poder, forjan el carácter y la personalidad del ser humano. Porque venga una cámara a filmar personas, no

²¹ María Moguillansky (Directora de Revista Documental, Argentina) en conversación con Wiseman, 2018.

²² Seminario o taller dictados por expertos en un área o materia. Clase magistral, en otras palabras.

significa que al instante olvidaran todo lo inculcado en años de vida, solo por satisfacer las necesidades de la cámara.

Por el lado del montaje, Wiseman reflexiona que el proceso no desemboca en una creación arbitraria al asociar las secuencias y crear una narrativa con ellas. Es mas bien, un entendimiento por parte del realizador, acerca de lo que ocurría en el lugar filmado. El cierre final del filme solo se descubre en el montaje.

Es decir, que el método observacional, omite casi todos los puntos necesarios y claves para concebir una película, hablando en términos “industriales”, al saltarse pasos “indispensables” en producciones industriales como la investigación, escritura de guión y tener un plan de rodaje armado. Ésta forma de hacer cine, prioriza la aventura y descubrimiento en el rodaje, haciendo caso omiso a una estructura solida y rígida. Su contenido y forma lo demanda, al realizar un producto con estética casera, tomando temáticas mayormente personales.

1.3 Nuevas formas de observación en la contemporaneidad.

El cinema directo ha ido modificando, experimentando en su forma desde su concepción en Norteamérica. Proponiendo parámetros para concebir y realizar los filmes. Como por ejemplo, la no investigación antes del rodaje, para que la investigación se la empiece a hacer en el momento que se está en el lugar deseado y se enciende la cámara. O él evitar el uso de un guión preconcebido, ya que tenerlo extinguiría la esencia del proceso de registro que se basa en la aventura y descubrimiento. Lo observacional, por más redundante que suene, se genera en el ejercicio de observar paciente y detenidamente un lugar en específico junto a sus habitantes. Tener una idea o planteamiento preconcebido del lugar es en vano al utilizar el modo observacional. Kazuhiro Soda, director japonés, en una universidad de Michigan al presentar una *masterclass*; “*Mis películas tan solo son para ver y escuchar*”.

En la actualidad, realizadores contemporáneos han decidido experimentar también con este método de documentar la vida, ahora introduciendo en éste sus contextos y parámetros que mejor se adapten a sus exigencias y deseos. El método observacional ha

ido transmutando poco a poco. Conforme los tiempos van cambiando, los métodos se van adaptando a las nuevas necesidades y contextos que surgen. La globalización, y las nuevas problemáticas que se presentan en el mundo; influyen en la narrativa y el realismo de los filmes. Por ejemplo, el cineasta chino Wang Bing, realizó una película llamada *Tie Xi Qu: West of Tracks* en el pueblo de Shengyang, China, al encontrar en es pueblo algo singular, el pueblo poco a poco iba pasando de ser un pueblo obrero de la china comunista a un pueblo “expandiéndose” al libre mercado. Bing registró la transición del comunismo al capitalismo en un pueblo chino dentro de las nueve horas que dura el filme. O como Soda, con su filme llamado *Inland Sea*, registrando a dos adultos mayores, viviendo sus últimos días dentro de una isla en Japón que va en declive debido a la baja tasa de natalidad. Soda captó la problemática social que esta atravesando Japón en estos tiempos a través de la historia de dos ancianos viviendo en su cotidianidad en la isla.



Fotogramas del filme observacional *Inland Sea* (2018)



En Asia, estos realizadores mencionados, son los referentes contemporáneos que emplean el método observacional en sus trabajos audiovisuales, siguiendo sus propios parámetros e instintos, tratando temáticas reales que van sucediendo en su contexto y tiempo histórico. El japonés Kazuhiro Soda, que se basa en un método observacional particular siguiendo diez mandamientos que él mismo se impuso al realizar una película y Wang Bing, en China tocando problemáticas sociales que aquejan a la sociedad china hoy en día, reflejando la decadencia del sistema político por el que esta pasando dicho país.

1.3.1 Kazuhiro Soda y sus diez mandamientos.

Kazuhiro Soda, cineasta japonés que reside en la ciudad de Nueva York desde 1997. Reconocido por su peculiar método observacional que emplea en sus filmes, siendo su marca autorial. Se basa en diez mandamientos, los cuales se impuso así mismo para dar más apertura al descubrimiento y a la aventura, tal y como Wiseman lo sugiere en su método también. Priorizando las experiencias y vivencias antes que algo estructurado desde la fase pre-rodaje.

Los 10 mandamientos de Soda son:

1. No investigación.
2. No reuniones previas con personajes.
3. No guiones ni escaletas.
4. Rodar la cámara por ti mismo.
5. Cubrir a profundidad pequeñas áreas.
6. No preconcebir un tema o meta antes del proceso de montaje.
7. No uso de narración, títulos, música.
8. Rodar por el tiempo más largo posible
9. Utilizar tomas largas.
10. Pagar por la producción uno mismo.

Mandamientos que responden y reafirman los parámetros propuestos desde la concepción del cinema directo al producir un filme observacional. Aún dando prioridad a esa búsqueda por la aventura, Kazuhiro Soda le da un nuevo giro a la manera de realizar filmes observacionales. Mediante la utilización de nuevas tácticas que ceden el control, permitiendo mayor creatividad en la praxis. Por ejemplo, “*no guiones ni escaletas*” o “*no investigación previa*”, son parámetros que vienen desde la concepción del Direct Cinema con el deseo de Wiseman por la aventura y el descubrimiento de nuevas cosas en donde la investigación llega al momento de rodaje. Soda aún mantiene esas motivaciones con las que se originó éste método de registro y las emplea en su trabajo como motor de arranque. Por otro lado, mandamientos como “rodar la cámara por ti mismo” o “pagar por la producción uno mismo”, son parámetros, si bien utilizados por ciertos realizadores en la época de oro del cine directo, no eran parámetros obligatorios a seguir. Ciertos realizadores utilizaban operadores de cámara o buscaban financiamientos por parte empresas e instituciones. Soda convierte estos parámetros en indispensables en su método observacional. Nuevos tiempos y nuevos contextos crean nuevos pensadores; lo lógica y la praxis van mutando pero la esencia es la que queda intacta. Nuevos realizadores buscan una visión, un estilo en base a sus contextos y formes de ver, Soda eligió desentrañar lo humano desde la cotidianidad de sectores invisibles, olvidados.

En una entrevista que realizó Soda, para el sitio online de distribución de filmes MUBI; K.F Watanabe, editor del artículo, acota:

“With edicts like “no research,” “no scripts,” “roll the camera yourself,” and “pay for the production yourself,” Soda emphasizes independence, mobility, and spontaneity above all else. His bare-bones approach enables intimacy with his subjects as he follows them, camera in hand, from their workplace to the passenger seat of a car to their living room, all the while actively listening and trying to capture behavioral nuances that offer a key to unlocking some new insight into his subjects within their surroundings—whether it is the stooped profile of an elderly healthcare worker setting out cat food for the neighborhood strays, the gloved hands of Chinese migrant workers shucking oysters, or the face of a tireless theater director watching his actors rehearse the same scene over and over.”²³

²³ K.F Watanabe, «On Observation: A Conversation with Kazuhiro Soda». MUBI, 11 Marzo 2019, <https://mubi.com/notebook/posts/on-observation-a-conversation-with-kazuhiro-soda>.

Watanabe nos hace reflexionar que la praxis inusual que emplea Soda al registrar la cotidianidad de pueblos remotos de Japón y su contexto actual, han sabido dar una vuelta a la narrativa y al realismo de los filmes observacionales. Adentrándose de manera desapercibida en la cotidianidad de un lugar y sus habitantes; para de ahí producir un estudio antropológico, sociológico y etnográfico del lugar, que a la vez tenga la capacidad de generar ciertas emociones y sensaciones al espectador. Kazuhiro Soda en el proceso de montaje llega a un entendimiento del lugar y sus habitantes registrados. En el montaje anhela llegar a un sentido a través de las situaciones que aparecen en el registro de forma arbitraria. El trabajo del director es de crear un orden y que esas situaciones sigan un camino para generar una emoción o narrativa.

Soda menciona que: *“Observación significa mirar y escuchar, luego traducir mis descubrimientos de ese proceso a un lenguaje visual. Eso es lo que intento hacer. Entonces, cuando empiezo a pensar acerca de temas, me digo a mí mismo, “No, no, no, no se trata acerca de un tema; se trata de observar y escuchar.” Y eso es lo que hacemos”*²⁴. Kazuhiro Soda propone y crea a través de este método personal de registro, una manera de hacer cine que se basa en simples acciones como son , observar y escuchar. Nada más se necesita para producir una película observacional, salvo una cámara para registrar lo acontecido. El proceso creativo del montaje es el que ayuda también a darle narrativa y ritmo a las secuencias de observación. Como bien decía Wiseman, es solo en el montaje y la edición donde se practica como operar una cámara y es ahí donde se descubre el verdadero tema y cierre de la película. Dicho esto, Soda ha basado inconscientemente sus parámetros a los parámetros tradicionales del método observacional, agregándole así un toque de su experiencia de vida, y su forma de ver el mundo.

Porque más allá de seguir parámetros o mandamientos para recurrir a una forma o estilo, es más profundo la experiencia, la forma de percibir el mundo y las problemáticas del realizador. Eso lo que define de una vez por todas, su estilo; y a su vez como éste lo representa mediante el lenguaje visual. La ética entra junto a esta forma de hacer cine, el registrar conlleva a decisiones que responden subjetivamente a la moral y ética del realizador. Cada uno, encuadra lo que siente que es correcto encuadrar.

²⁴ K.F Watanabe, «On Observation:...» (trad. cit.).



Kazuhiro Soda detrás de cámaras, *Mental* (2008).



Kazuhiro Soda detrás de cámaras, *Mental* (2008).



Kazuhiro Soda detrás de cámaras, *Theatre* (2008).

CAPÍTULO 2

LA ÉTICA EN EL CINE OBSERVACIONAL

La ética, según la Real Academia Española, se la define como una rama de la filosofía en donde se discute la moral y las obligaciones que poseen los hombres. Un conjunto de normas morales que rigen la conducta humana. La moral, por otro lado, es un conjunto de normas que se transmiten en el tiempo, y su fin es orientar y disciplinar a integrantes de una determinada sociedad. La ética tiene el deber de reflexionar sobre estas normas impuestas a través de una consciencia individual. Cada individuo tiene la capacidad de indagar y reflexionar acerca del bien, el mal; la luz y la oscuridad. Al basarnos en nuestra propia experiencia de vida y consciencia, llegamos a una ética de l entorno que nos rodea, a través lo observado y lo experimentado. Como acota Fernando Pachón Linero, en su texto académico para la USFQ, *¿Qué es Ética?*

La ética radica en qué no se encuentra dentro del deber ser, la ética es una valoración objetiva del ser, de ese comportamiento que tuvimos con el otro. Ética sin el otro, no es posible. Manejo del deseo que conduce a la creación. Manifestación y metamorfosis de los lenguajes, asimismo, de lo erótico.²⁵

Emplear la ética sin pensar en el otro, es una forma de caer en una superficialidad del ser. En el cine, la ética es a su vez empleada como una forma de estudio o una forma que sugiere el cómo realizar una película, como encuadrar, que dejar ver, que ocultar, que escuchar, etc. Todo estas cuestiones y más entran en el dilema de lo ético al momento de registrar la vida; por ende un documental también puede caer en la superficialidad si no se reflexiona acerca de lo ético al momento de documentar la realidad.

Hay una diferencia abismal entre el cine de ficción y el documental. La ficción entra en el juego de lo erótico, del placer más que lo ético, a diferencia del documental, en donde la ética toma un papel protagónico, dejando de lado lo erótico. El cine como control de la dimensión del tiempo y espacio cambia de polaridad al hablar del cine de ficción y documental. El uno, se centra en crear un universo y una visión en base al

²⁵ Fernando Pachón, *¿Qué es Ética?*, 117.

deseo y a la ilusión, y el otro se enfoca en producir una narrativa y una dramaturgia dentro del mundo real; observar su alrededor y crear una historia en base al ansia de conocimiento, a las ganas de conocer lo real que se encuentra en cada rincón del mundo, por diminuto que sea. El deseo erótico que se presenta en el cine de ficción, transmuta a un deseo o ansia de conocimiento, de saber, de comprender en el cine documental. El deseo y el placer en el cine de ficción se convierte en erótica, y la ansia de conocimiento en el documental, se convierte en ética.

La erótica es necesaria y primordial al momento de tomar protagonismo en crear un universo ilusorio, una realidad ficticia, por ende la ética pasa desapercibida. Distinto al documental, en donde se trabaja en el espacio histórico, es decir, la realidad del aquí y ahora, sin necesidad de recurrir a la creación de un universo ficticio. Al trabajar con personas reales, en un ambiente real en donde se relacionan personas de carne y hueso junto a sus sentimientos y emociones, ya lo erótico pasa a segundo plano y el enfoque pasa a los valores que se tiene como realizador al decidir que grabar y que no, o cuando y que es prudente grabar. Son cuestiones y decisiones que responden a la ética de quien está plasmando la visión, el realizador. Por ende, al estudiar la ética que se emplea al filmar una película, estamos hablando de un estudio de los valores con los cuales experimentamos y conocemos el mundo real, el espacio histórico. Este estudio de valores, se lo llama axiografía.

2.1 La axiografía y la ética al filmar una película observacional.

Estas cuestiones axiográficas referentes a la postura del realizador, el modo en que ocupa espacio y negocia la distancia de la mirada de la cámara, no han tenido una importancia primordial en la crítica o la práctica del documental. Este silencio puede ser sintomático de la estrategia convencional de los realizadores para la representación de su propia presencia, una estrategia que ha elaborado un disfraz para la persona que está detrás de la mirada de la cámara. Los realizadores se exoneran de justificar su presencia corporal en nombre de un fin superior. ²⁶

²⁶ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 129.

La modalidad observacional de documentar, conlleva un caso peculiar basándose en la reflexión de Nichols. Primeramente, porque utiliza el mismo método que las películas de ficción, al exonerar la presencia del realizador en el filme. La ficción y el documental observacional, utiliza el voyeurismo como motor y generador de deseo. Uno, utiliza el voyeurismo escopofílico recurriendo en la sexualidad y el placer. Como por ejemplo *Rear Window*(1954) de Alfred Hitchcock, en donde el deseo de un hombre por observar a una mujer desde su ventana, lo lleva a realizar cosas inimaginables. En el otro polo, el voyeurismo utilizado en el documental, esta basado en la ansia de conocimiento de un espacio histórico en específico, por ende, la sexualidad queda ausente. Tomando como ejemplo, películas de Wiseman; en donde su intención es desenmascarar los procesos institucionales o de mercado que suceden en su país. Cojo como referencia películas como *Titticut Follies*(1967), en donde Wiseman trata de desenmascarar los procesos y tratos que tienen los pacientes psiquiátricos en una institución mental de Norteamérica. O *Model*(1980), en donde trata de sacar a la luz los procesos patriarcales y hegemónicos que surgen en los eventos de moda en la ciudad de Nueva York. Reafirmando la diferencia en el motivo generador que hay entre los dos géneros, la erótica en la ficción y la ética en el documental (mencionado anteriormente).

Segundo, porque contrario a afianzarse a un fin superior como excusa para la exclusión de la presencia corpórea del realizador en su filme; el documental observacional en la mayoría de veces, se basa en encontrar un humanismo dentro de las acciones cotidianas que tiene el ser humano. No trata de encontrar un gran hallazgo en el proceso, busca mostrar la cotidianidad de la vida humana dentro de sus relaciones en su más minúscula expresión. El fin superior, en este caso, se transforma a la paciencia en documentar la cotidianidad humana, en sus gestos, acciones, relaciones y valores. El realizador se convierte en un servidor de la vida, de dejar una huella de un espacio histórico que tuvo cabida en el mundo. Como ejemplo, Kazuhiro Soda en sus filmes observacionales da prioridad a la observación paciente de la vida de personas, o animales; creando situaciones alrededor de la cotidianidad de estos seres. Haciendo caso al mandamiento #6 (que él mismo se impuso), *cubrir profundamente pequeñas áreas*. En *Peace* (2010), muestra como se estructura una sociedad gatuna (gatos que adopta el protagonista del filme), su organización y situaciones que atraviesan a través de la

observación de la cotidianidad de estos felinos. Por otro lado, en *Inland Sea (2018)*, Soda observa detenidamente a dos ancianos de una isla japonesa llamada Ushimado, registrando su cotidianidad junto a la vejez en una isla que está desapareciendo debido a la baja natalidad en el lugar; encontrando ahí problemas, contradicciones, testimonios tanto de los personajes, como de la sociedad, y del lugar.



Inland Sea (2018)





Peace (2010)



Reflexiones éticas surgen al momento de registrar la vida cotidiana, lo real. Al momento de encuadrar, o al mover la cámara hacia algún lugar. Como realizador antes de tomar una decisión al momento de registrar, hay que pensar en los valores y conflictos que surgen en una situación específica dentro del tiempo histórico. Para así generar un estudio axiográfico de la situación, y que éste se vea traducida en un lenguaje cinematográfico (encuadres, movimientos de cámara, sonido, montaje).

¿Cómo registrar el proceso de la muerte de alguien? ¿Qué derecho tiene el realizador al filmar a alguien moribundo? ¿Quién le dio permiso al realizador para filmar? ¿Cómo filmar pacientes psiquiátricos encerrados en un manicomio? ¿Cómo transmitir las emociones de estos pacientes al espectador? ¿Es prudente mostrarlos o no? Todas estas reflexiones, y muchas más; como realizador uno se encuentra al momento de documentar. Nichols acota:

En torno a esta estética cinematográfica de «la mosca en la pared» que replica fielmente el estilo narrativo clásico pero al mismo tiempo ofrece indicios, a través del objetivo de la cámara, de la presencia del realizador como ausencia, ha surgido toda una problemática ética. ¿Qué efecto tuvo esta presencia no reconocida? (...) ¿Qué autoridad legitima la apropiación de imágenes de otros en ausencia de una relación humana reconocida? ¿Qué mandato permite observar las riñas y peleas entre marido y mujer que se ven en *A Married Couple*; qué fin superior justifica la exposición de las estrategias de supervivencia de un familia empobrecida en *The Things I Cannot Change*; en qué contexto se puede decir que el pueblo yanomamo dio su «autorización con conocimiento de causa» para los documentales etnográficos que constituyen la serie «Yanomamo»? ¿Qué formas de interacción humana o reconocimiento tácitos pueden incorporarse a un estilo de observación sin que el realizador se implante a sí mismo de forma reiterada como uno más de los actores sociales dentro del mismo espacio histórico? ²⁷

El documental observacional opera de una manera peculiar al hablar de la ética que se emplea y cómo se ve reflejado en el filme. El simple hecho de la ausencia del realizador en la película, marca una decisión ética en el proceso. Y esta decisión se ve reflejada, a su vez, en el comportamiento de las personas que están siendo registradas. Por ejemplo, Soda en su filme *Mental (2008)*, se encerró por dos años en una clínica mental, para filmar a pacientes psiquiátricos junto a su cotidianidad y forma de vida dentro la institución de una manera observacional, en su proceso de registro tuvo que hacer reflexiones acerca de su presencia como ausencia dentro de la película, y como esto interviene directamente en las personas retratadas; sus emociones, las situaciones en las cuales se ven inmersos, etc. Reflexiones como, ¿Cómo filmar a un paciente mientras este en una crisis neurótica? O ¿Qué es lo que quiero dar a mostrar al registrar una crisis mental?, son preguntas que Soda ha de haber reflexionado durante el rodaje, y gracias a esas interrogantes, pudo realizar primeramente un estudio axiográfico de ese lugar en especial, para después entender como documentar a estas personas, en dichas situaciones dentro de ese lugar y poder crear una narrativa en base a lo que el apreció y comprendió en todo ese tiempo dentro. Otro ejemplo, es *Peace (2010)*, filme en donde Soda registró la última etapa de vida de un anciano japonés que padece cáncer

²⁷ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 132-133.

pulmonar. Aquí Soda aborda estas cuestiones de una manera distinta, ¿Cómo retratar a una persona próxima a morir? ¿La hago parecer enferma o una persona común y corriente? O ¿Cómo registro la intimidad de una persona próxima a morir? Son preguntas que Soda pudo haberse preguntado al momento de documentar su filme. Todas estas interrogantes se responden a través del tiempo y la convivencia que se tiene con la persona filmada, y a qué nivel de intimidad puedan llegar a poseer en el proceso.

Al abarcar la ética en su contenido, al darle un protagonismo; el documental de observación tiende verse difuso ante los ojos del espectador. Nichols menciona:

A menudo el documental de observación se describe como una modalidad vulnerable a la predisposición de su público. Puesto que no hay ningún comentario orientativo y no se ve (ni se oye) al realizador por ningún lado, el público evaluará lo que ve de acuerdo con los supuestos sociales y modos de ver habituales, incluyendo los prejuicios, que aplique a la película. Aunque no deja de tener mérito, esta descripción también niega el grado en que las estrategias de organización textual pueden en sí mismas determinar las lecturas que hacemos.²⁸

El documental observacional es la modalidad que menos pautas o menos información directa da al espectador. Esto se puede argumentar, ya que el mero registro directo ya es una información objetiva. Me refiero, en cuanto a lo literal que sucede dentro de la película, pero al hablar del nivel metafórico (sub-texto de las escenas), los valores o los comportamientos de los actores sociales que están siendo filmados están expuestos a flor de piel a la subjetividad de cada espectador y su juicio ético y de valor. Por ende, el cine observacional deja al “libre albedrío” la interpretación que puede tener su contenido en la subjetividad del espectador. Es deber del realizador saber traducir al lenguaje visual lo que se le presenta ante sus ojos y a la cámara, basando en su estudio axiográfico del lugar o la situación dada. “*Mis películas tan solo son para ver y escuchar*” acota Kazuhiro Soda en una entrevista. Sin embargo, es deber del espectador dar un sentido al contenido dejando de lado prejuicios o suposiciones; cosa muy difícil.

²⁸ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 134.

Entendiendo que la ética responde a los principios de cada individuo, siendo así tan fácil que se desvanezca el discurso propuesto por el director en su película. Y quede, a su vez, en la subjetividad de los espectadores el encontrar un sentido a lo que se observa. Es por eso que se requiere saber experimentar este tipo de cine, saber ver y escuchar detenida y pacientemente el desarrollo del filme. Aún así, el discurso ético puede verse manchado en la subjetividad de cada individuo, ya que cada persona posee un juicio de valor basado en su forma de vida y de crianza.

La ética se encuentra íntimamente asociada a lo subjetivo de cada consciencia, por ende es imposible abarcar la ética desde un solo punto de vista universal, ya que siempre existen micro-universos existiendo en los macro-universos, todos respondiendo a criterios distintos y similares a la vez. La ética mostrada en el filme de un realizador es por ende, el estudio axiográfico al que llegó el realizador al momento de experimentar y documentar dichas situaciones. Es también una cuestión de estilo y de personalidad, que responden a los valores que cada uno posee con respecto a la vida y a las relaciones dentro de ella. Al hablar del modo observacional en el documental, primordialmente, podemos notar que la distancia ante la cámara y lo filmado es una decisión ética y a la vez erótica. Ética, por el respeto que denota la distancia con la que se filma, y erótica porque se siente el deseo de observar la vida de otros sin hacer notar su presencia misma como realizador. Hay un cierto voyeurismo en la práctica de observar y pretender no ser observado. Alejado de lo sexual, sí, pero el deseo de observar se encuentra aún latente pero esta vez, motivado a otro fin más allá del placer escopofílico.

El deseo de observar la cotidianidad de la vida, a los seres humanos y su forma de desenvolverse dentro de ella, son las ansias de conocimiento por las cuales uno, como realizador decide filmar una película observacional. Desentrañar hasta el más minúsculo gesto de las personas, para así poder mostrar ante la cámara su vida, su cotidianidad, su posición como humano en el mundo.

2.2 El humanismo y la cotidianidad del ser humano.

El humanismo como corriente filosófica tuvo lugar en el período renacentista. Abarcando las ciencias humanas y ciencias naturales, que luego se vieron afectadas por la intromisión de las ciencias sociales en los estudios del ser. Se basa en la reflexión y análisis acerca de la posición de los seres humanos en el mundo, como éstos se relacionan entre sí, con el mundo, y con las otras formas de vida existentes. Estudia los valores, ética, motivaciones, con las que un ser humano experimenta la vida.

Esta corriente no tuvo tanta acogida, ni fue tan estudiada por los filósofos de la época, al considerar al humanismo una filosofía que no se basa enteramente en la racionalización ni la lógica. Por ende, fue relegada de los cánones filosóficos de la época, dejando a un lado esta forma de ver el mundo para centrarse en una forma de ver al mundo basada en la razón y la lógica; lo práctico mas no lo retórico. Como menciona Francisco José Martín en su texto *Humanismo filosófico y literatura emblemática*:

En el modo de pensar racionalista, el ejercicio metódico de la filosofía debe seguir un cauce lógico: se trata de fundar el pensamiento, de hacer que éste discurra a través de las llamadas cadenas lógicas en las que progresivamente -sin saltos ni hiatos- se va pasando de las premisas a las conclusiones. La «lógica» garantiza que la verdad no se disperse en los sucesivos pasos que conducen a la conclusión²⁹.

La lógica no es una verdad irrefutable. Más bien, es una construcción de la realidad que se basa en el orden de las cosas, en que todo encaje a la perfección. Como acota Martín, “*La lógica no proviene de las cosas, sino que es un criterio de ordenación de las cosas (pero no el único y, desde luego, no siempre el más adecuado)*”³⁰. Ser racional y lógico, implica una demostración de las cosas. La razón va intrínsecamente de la mano de la demostración, un testimonio solo considerado verdad cuando se comprueba la veracidad de lo planteado, caso contrario es una falacia. La lógica y la razón en la escala cromática de grises, solo ve el blanco más puro y el negro más puro, el humanismo y su proceso de retórica y análisis trata de encontrar en los puntos grises

²⁹ Francisco José Martín, *Humanismo filosófico y literatura emblemática*, (España, AISO, 1999), 855.

³⁰ Francisco José Martín, *Humanismo filosófico...*, 855.

(intermedios) otra forma de verdad o razón. Ortega³¹ afirma esta reflexión acerca de la filosofía racionalista y su sed por la razón al decir, *“Lógico es un «modo de pensar» en que se atiende exclusivamente a las puras relaciones existentes entre los conceptos como tales conceptos; pero a la vez pretendiendo que lo válido para estos conceptos valga también para las cosas concebidas.”*³²

El humanismo, claramente, fue desvalorizado al no seguir los patrones de verdad y de demostración requeridos por una sociedad necesitada de razón y de pruebas. Esto pudo alejar al humanismo de los parámetros socialmente aceptados. Sin embargo, éste siguió generando discursos y reflexiones en base a la retórica desde una posición más informal. Los estudios de ética, valores, y moral desde una perspectiva humanística, conlleva a otros procesos para desentrañarlos. Contrario al razonamiento, en donde para estudiar la ética y sus componentes, los procesos utilizados van desde estudios estadísticos, matemáticos y científicos, cayendo en el generalismo, y no encontrando los puntos grises en esos esquemas de estudios.

Una forma de estudio de la ética y sus componentes que va asociado al humanismo, es el estudio paciente de la vida cotidiana del ser humano. Al decir que en la observación de la cotidianidad de la vida humana y sus actores sociales, se puede encontrar de una manera más contundente las pruebas de una ética, una moral y un desarrollo humano específico de un tiempo y lugar histórico. Pudiendo afirmar, que la axiografía, como estudio de los valores, ética, y motivaciones de un lugar, entraría como una rama en la retórica de la filosofía humanística.

La vida cotidiana, es esa parte de vivir que pasa desapercibida ante nuestros ojos. Sin embargo, es ahí donde nos encontramos totalmente inmersos; nuestro accionar, gestos, motivaciones, comportamientos, jerga. Todo esto repercute en nuestra experiencia y desarrollo de vida en un lugar y tiempo histórico específico. Nuestra identidad y forma de ver al mundo se va formando de acorde a la cotidianidad en la que

³¹ José Ortega y Gasset, filósofo y ensayista español. Exponente principal de la teoría del perspectivismo y de la razón vital —raciovitalismo—.

³² Ortega y Gasset, J., La idea de principio en Leibniz, op.cit., 100.

nos vemos dentro, afectando en la construcción social de lugar y de los individuos dentro de él. La vida cotidiana es el espacio donde se genera la construcción social.

Mary Luz Úrbe, en su texto *La vida cotidiana como espacio de construcción social*, comenta:

La vida cotidiana como categoría de análisis, se puede conceptualizar como un espacio de construcción donde hombres y mujeres van conformando la subjetividad y la identidad social. Una de sus características esenciales, es el dinamismo de su desarrollo y la influencia que ejercen los aspectos que provienen de condiciones externas al individuo, tales como los factores sociales, económicos y políticos dentro de un ámbito cultural determinado.³³

La subjetividad se va desarrollando en los individuos conforme éste se va desenvolviendo dentro de una sociedad o contexto. Al ser consciente del contexto que lo rodea y los factores (sociales, económicos, políticos) en el cual éste se desarrolla; el individuo crea una subjetividad del lugar y sus habitantes, creando así la realidad social. Al juntar todas las subjetividades de cada individuo de un contexto específico, aparecen las pluralidades en una dimensión espacial concreta.

La identidad, por otro lado, tiene que ver con las instituciones en las cuales un individuo se ve involucrado, tales como la familia, religión, sociedad civil, política y medios de comunicación. Estas instituciones poseen un rol importante en el desarrollo identitario de un individuo, ya que éstas inculcan valores, costumbres, actitudes en ellos de una manera directa aunque muchas veces inconsciente.

Al unir estos factores, se genera una cotidianidad en un tiempo histórico específico. La observación persistente y detenida de la cotidianidad da como resultado un estudio axiográfico del lugar. Por ende, realizar una película observacional se traduce al acto de registrar la cotidianidad de un lugar desde el entendimiento que él realizador vaya adquiriendo en el rodaje y las situaciones presentadas en el lugar. El estudio axiográfico del lugar y sus habitantes va intrínsecamente asociado a un método humanista de ver el mundo a través de el estudio y la observación de la cotidianidad.

³³ Mary Luz Uribe, «*La vida cotidiana como espacio de construcción social*», (Mérida, Venezuela), Universidad de los Andes; *Procesos Históricos*, n. 25 (2014), 101.

El método etnográfico, es una de las pruebas que la observación pausada de un lugar y sus habitantes, conlleva a un estudio axiográfico del lugar. Así que, al realizar un documental observacional dentro de un lugar específico, indirectamente se va creando una investigación etnográfica o antropológica. El método observacional y las ansias de conocimiento, nos abren las puertas a presenciar distintas culturas, tradiciones, y comportamientos de una población.

2.3 Etnografía y su relación con el cine observacional.

La etnografía es una técnica de investigación antropológica y social. Sirve para conocer y experimentar distintos contextos, los cuales traen consigo nuevas formas de vida, culturas, tradiciones, valores, comportamientos y ética. Éste método de investigación, consiste principalmente en la observación exhaustiva de un lugar un tiempo determinado, junto a la vivencia que se genera dentro de él y sus habitantes. Al observar la cotidianidad de un lugar, el estudio etnográfico se da lugar por sí solo, siendo testigo de los movimientos y fluctuaciones que se dan dentro de él y sus habitantes.

El cine directo es una de las vías de aproximación para la realización de un estudio etnográfico; el mero acto de registrar una cotidianidad se puede entender cómo observación participante³⁴ en el método etnográfico. Llamando observación participante, al proceso o acciones que se emplean para la recopilación de datos para la investigación en la etnografía, antropología, sociología, etc. Ésta forma de hacer cine es catalogado como una práctica etnográfica por algunos; ya que aporta al estudio y a la investigación de un lugar. Se podría decir que las ansias de conocimiento, es una motivación que se comparte tanto en el cine documental como en la etnografía. La diferencia radica en la forma de realización. El realizador de cine intenta plasmar una estética junto a las ansias de conocimiento dentro de un lugar; al unirlos se logra producir un filme que transmita conocimiento y emociones. El etnógrafo, solo ve al producto audiovisual como una herramienta de trabajo, por lo tanto; en sus trabajos no hay una estética y su motivación principal no es transmitir emociones ni contar una historia.

³⁴ La observación participante es un técnica de recolección de datos dentro del marco de la investigación cualitativa. Método de estudio utilizado en prácticas etnográficas, mayormente.

El cine documental se concibió con esas ansias de conocimiento que posee también la etnografía, solo que de una manera inconsciente (sin pensar en el empleo dentro método etnográfico) documentalistas tales como Flaherty o Vertov³⁵, experimentaron con el registro de la realidad de maneras y estilos distintos. Por el lado de Flaherty, al registrar la vida de un esquimal del norte, junto a su cotidianidad en el cual se ve envuelto (familia, trabajo, distracción). Vertov, utilizaría el método etnográfico de una manera cosmopolita; registrando las calles soviéticas con su maquina, el cine-ojo (*kino-pravda*). Se podría decir que estos dos hombres fueron los precursores en el cinema directo, dando los primeros indicios con el registro de la cotidianidad humana por Flaherty, junto a la cámara en mano de Vertov, priorizando el dinamismo en el movimiento de cámara, haciendo posible inmiscuirse en los lugares más recónditos de Moscú.

Encontrando en ellos y su forma de percibir la vida cotidiana, una sintaxis que luego en los 60's se concebiría como cinema directo, al recurrir al registro de una cotidianidad de una manera visualmente dinámica y orgánica, dejando de lado los tecnicismos industriales, para descubrir lugares y personas desenvolviéndose en ellos. El cinema directo para la etnografía puede ser una vía de conocimiento; y viceversa. El cinema directo depende de la etnografía, al tener a la observación participante tan arraigado en su proceso de construcción de sentido en el filme, basándose en la cotidianidad del lugar a su vez. Concluyendo que el cinema directo al utilizar recursos y métodos etnográficos, a su vez se lo podría catalogar como cine etnográfico. Esto ha sido cuestión de debate entre teóricos y críticos durante muchas épocas. Jean Rouch, fue uno de los primeros cineastas en innovar las formas de hacer cine con la llegada de equipos portables. Aplicando métodos etnográficos en sus filmes, su visión del cine cambiaría toda la perspectiva en como definir al cine o como hacerlo. En 1955, en el Festival de Venecia, acota:

³⁵ Dziga Vertov, director de cine soviético. Precursor del movimiento Kino-Pravda en Rusia. Autor de obras tales como, *The Camera Man* (1929).

What are these films, and by what weird name shall we distinguish them from other films? Do they actually exist? I still don't know, but I do know that there are those rare moments when the spectator can suddenly understand an unknown language without the gimmick of subtitles, moments where he can participate in strange ceremonies, move through a village, and cross places he has never seen before but nonetheless recognizes perfectly well. Only the cinema can produce this miracle, but no particular aesthetic gives it the means to do so, and no special technique uniquely provokes it. Neither the learned counterpoint of a cut nor the use of stereophonic cinerama can cause such a wonder. Often this mysterious contact is established in the middle of the most banal film, in the savage mincemeat of a current events newsreel, or in the meanderings of amateur cinema. Perhaps it is the close-up of an African smile, a Mexican winking his eye for the camera, or a European gesture so common that nobody would imagine filming it; things like these force a bewildering view of reality on us. It is as if there were no cameraman, soundman, or light meter there; no longer that mass of technicians and accessories that make up the great ritual of classical cinema. But today's filmmakers prefer not to adventure on these dangerous paths. It is only masters, fools, or children who dare push these forbidden buttons.³⁶

La magia del cine directo va más allá de cuestiones técnicas, axiográficas, o etnográficas (aunque depende de estos conceptos). Son vías para la realización, mas el producto ya culminado trasciende estos conceptos y evoluciona a algo que va más allá. El milagro del cine, en el caso del cinema directo, se concibe y se produce en los lugares mas recónditos, escondidos y banales; sin la utilización de tecnicismos ni presupuestos industriales. Es por eso que Rouch dice, “*solo son los maestros, locos, niños que se atreven a aplastar los botones prohibidos*”, ya que la forma de concebir y producir este tipo de cine conlleva otro entendimiento, perspectiva del mundo en el que estamos existiendo; muy alejado de los aspectos industriales y su manera de ver la vida.

³⁶ Jean Rouch, *Camera and Man*. París, 1990. 5.

CAPÍTULO 3

LA SINTAXIS EN LA NUEVA OBRA

Al abarcar conceptos como el cinema directo, la etnografía, axiografía, humanismo y vida cotidiana en mi investigación. El resultado final de ésta tesis es un producto cinematográfico conteniendo los conceptos abarcados en el texto, obteniéndolo a través de la convivencia dentro de la parroquia Antonio Sotomayor y sus alrededores, ubicada en Vinces, Los Ríos. El documental llamado “Película Observacional #1 - Series Extra, Al llegar a mi tierra”, es el producto y resultado de una larga investigación basada en la convivencia y experiencia surgida dentro contexto rural del Ecuador, registrando la cotidianidad de sus habitantes y su forma de desenvolverse en el lugar ya sea económicamente, como socialmente. Esta convivencia en la cotidianidad rural, tiene su punto de partida desde el personaje principal del filme, el cual es Don Vicente, uno de los primero habitantes del pueblo, que se encuentra gravemente indispuerto, aquejado por la enfermedad.

El documental observacional, se basa principalmente en los diez mandamientos propuestos por Kazuhiro Soda, los cuales dan prioridad a la experiencia dentro de un entorno, contexto, que a la investigación “por fuera”. Es decir, el registro de la cotidianidad de un entorno se basa enteramente en la experiencia que se tiene dentro de él, mas no en suposiciones superficiales que se dan al estudiarlo de una manera externa. Y a su vez, en el estudio axiográfico que tuve como director, al experimentar la realidad de ese entorno y al experimentar la realidad que pasa mi familia al lidiar con la enfermedad de mi abuelo Don Vicente, y su cercano deceso.

Este producto final, el documental observacional realizado dentro de la ciudad de Guayaquil, como también dentro del contexto rural de Vinces, tiene la intención de indagar en el proceso de la muerte que todo ser humano experimenta, como también conocer y vivir el contexto rural y montubio que existe en el Ecuador, junto a sus procesos económicos y sociales; corroborando la precariedad que aún experimentan los campesinos en nuestro país. A través, de una historia que conlleva la muerte de un ser humano y el legado que deja en su familia y en su contexto.

3.1 Vinces, el contexto montubio y su precariedad

Vinces es una ciudad del Ecuador, ubicada en la provincia de Los Ríos. Mayormente conocida como “París chiquito” debido a la gran influencia francesa que tuvo la ciudad a partir del auge cacaotero en los años 60’s. A tal punto, que se construyó una réplica a menor escala de la Torre Eiffel en el centro de la ciudad.

La historia de Vinces comienza con las tribus de los Babas y Palenqui, los cuales dominaban y regían las tierras de lo que hoy se conoce como Vinces. La llegada de los españoles trajo consigo la colonización, subyugando a los nativos al nuevo régimen español. San Lorenzo fue el primer nombre que los españoles le dieron a la ciudad, que luego cambió debido al gran incendio suscitado en la ciudad, arrasando con la mayoría de la infraestructura del lugar, buscando un nuevo sitio cercano para volver a crear la ciudad. Con la ayuda de Isidro Veinza, el primer hacendado de origen vasco del sitio, se levantó el pueblo. Donando gran parte de tierra para la creación de San Lorenzo de Vinces, se reconstruyó la ciudad, ahora con el nombre inspirado en Veinza y su familia, por el año 1790. Isidro Veinza, también contribuyó a la creación del río Vinces, como ahora se lo conoce. Mediante el deseo de generar regios y darle agua a sus ganados, Veinza ordenó abrir un caudal para que entrará agua a toda el lugar. Caudal que poco a poco fue creciendo hasta convertirse en lo que es hoy día el río Vinces.

Vinces fue siempre poseedora de tierra fértil, generando el cacao de fino aroma de tipo nacional, siendo ese el recurso con el que la ciudad se sustentaría económicamente por varios años. Pero no fue hasta el boom del cacao en los 60’s, que la ciudad de Vinces tuvo su época dorada, beneficiándose de la producción y exportación de cacao a nivel nacional e internacional aportando a la economía del país considerablemente. Es ahí, donde hacendados empezaron a viajar a Europa trayendo consigo algo de la cultura de allá, implementándola en la ciudad.

Luego del boom, vino la crisis en donde el precio del cacao se devaluó internacionalmente y junto a la mala administración de la ciudad, la economía decayó y la fama de París chiquito desapareció, generando una involución en el lugar y sus habitantes, afectando mayormente a la clase obrera montubia. Hoy en día, la producción de cacao ha decaído, los productores de ahora, ven más viabilidad en el sector del banano y verde. Sin embargo, el cacao aún se sigue produciendo en menores cantidades.

El documental “Película Observacional #1 - Series Extra”, se centra en el registro de la cotidianidad de los habitantes de la ciudad de Vinces. La intención del documental es registrar la vida de los campesinos obreros, los sitios en donde me centré mayormente a registrar son los pueblos cercanos a Vinces, que pertenecen a la ciudad igualmente. Ya que en los alrededores de la ciudad es donde se producen los productos, la ciudad solo es el sitio de negocio de los productos. Por eso, es que el filme se centra mayormente en parroquias aledañas tales como Antonio Sotomayor, Bagatela, Palisada; pertenecientes a Vinces. Sin embargo, el contexto encontrado en las parroquias es mucho más rural, y precario y es ahí donde es oriundo el protagonista del documental, de ahí son mis raíces.

3.2 Método observacional de registro, aplicando los 10 mandamientos de Soda.

El proceso de rodaje con el que se llevó a cabo éste proyecto, consistió en emplear los 10 mandamientos del director japonés Soda, desde la “investigación” hasta el registro dentro del lugar. “Investigación”, entre comillas, porque uno de los mandamientos de Soda es la “*No investigación*”. Soda hace caso omiso a las estructuras preponderantes en el cine, en el que se plantea que es imposible realizar una película sin la previa investigación formal del lugar o del tema que se va a filmar. Descarta estos modos convencionales, dejando de lado la investigación formal que consistiría en visitas previas, entrevistas, lecturas del lugar; para centrarse en una investigación que se va dando al mismo tiempo de rodaje, dando prioridad al desarrollo de la cotidianidad del lugar y habitantes.

Soda y sus mandamientos responden al deseo de retratar y registrar la cotidianidad de un contexto, junto a sus movimientos y fluctuaciones que se van dando día a día en él. Motivado en encontrar respuestas en los detalles de la vida, mas no en las grandes preguntas. Sus mandamientos responden a un humanismo que se evidencia en su forma de registro y su forma de ver el mundo plasmada en sus obras fílmicas. El centrarse en individuos y su cotidianidad, para luego desentrañar los procesos sociales, económicos, políticos que se dan un lugar, es su forma de contribuir al mundo desde lo humano, y lo frágil.

El documental observacional que realicé tuvo lugar en la ciudad de Vinces y los pueblos que la rodean, tomando como eje central a un personaje oriundo de ese

contexto, el cual se llama Eliecer Triana Ronquillo. Don Vicente, como se lo conoce en el pueblo, tuvo un accidente automovilístico el año pasado, reacción que desencadenó un fuerte declive en su salud. Abandonó su tierra para venir a Guayaquil a recuperarse. Cosa que nunca sucedió, su salud empeoró tanto que ahora los días en el hospital es su cotidianidad. Dejando atrás el campo, su casa, su tierra, su vida. A través de él y su presencia aún latente en el pueblo, se van presentando personajes conforme se desarrolla la historia. El observar detenidamente su vida cotidiana y las relaciones que se van dando a través de él; vamos conociendo de a poco el contexto rural montubio de la zona.

Al convivir y seguir a las personas en sus que hacerse diarios, uno va conociendo la cotidianidad del lugar en el cual se encuentran inmersos junto a todos los factores que construyen a dicha sociedad. En el caso de la parroquia Antonio Sotomayor, al convivir la mayor parte del tiempo con campesinos; uno va observando y registrando su convivencia familiar, su trabajo, sus ocios, sus comportamientos. Todo eso contribuye al estudio axiográfico que se va generando paralelamente al documentar. Por ejemplo, el trabajo del campesino dentro del contexto en el cual me introduje, se basa en la recolección de cacao, verde y arroz mayormente. Al experimentar los procesos de trabajo como el del cacao, donde el primer paso es recolección del mismo, pasando luego al proceso de desgranado y secado de pepas, para posteriormente terminar con la venta de las pepas secas de cacao en sitios de compra y venta. Todo esto, al registrarlo y observarlo uno se va dando cuenta del proceso económico con el que se desenvuelve dicho lugar ya sea a nivel micro y macro; al observar desde el campesino junto a su esfuerzo y sudor como lleva el sustento a su casa y familia. Y como este trabajo repercute en niveles macro a la economía del pueblo.

O a su vez, el registrar el proceso de la muerte por el todo ser humano experimenta en algún momento de su vida, a través de la observación minuciosa del decaimiento en espíritu y cuerpo en una persona enferma. Uno va siendo consciente de cómo esta situación repercute a toda la familia, ya sea en el ámbito emocional, laboral, y social.

Todo esto conlleva, como director, a encontrar una manera humana y ética en cómo registrar lo acontecido frente al lente; y esto se traduce o se evidencia luego en la

manera de encuadrar, o en los movimientos de cámara que emplean. Luego del estudio axiográfico basado en la observación y reflexión de lo experimentado, cómo director uno debe tomar una decisión en la manera de filmar las cosas. En el texto de Nichols, *Representando la realidad*, él acota que hay varios tipos de miradas que el documental puede emplear de acorde a la situación en la que se ve expuesto. Hay más de siete miradas distintas según Nichols, pero me centraré en dos; las cuales empleo de manera directa en mi producto final. Estas miradas llamadas por Nichols son: *Mirada compasiva* y *Mirada impotente*.

Con respecto a estos dos tipos de miradas, Nichols las define:

—La mirada impotente: el metraje demuestra su incapacidad para afectar a una serie de sucesos que puede haberse dispuesto a registrar pero de los que no es cómplice.

(...)

—La mirada compasiva: la película registra una respuesta subjetiva respecto al momento o proceso de muerte que representa. La intervención puede considerarse como una forma de mirada humana que pertenece a situaciones en las que la intercesión puede tener algún efecto. Tanto la mirada de intervención como la compasiva quebrantan el proceso de grabación fijo y mecánico para hacer hincapié en el agente humano que está detrás de la cámara, pero la mirada compasiva se produce en aquellos casos en los que la muerte no se puede evitar por medio de la intervención. Las enfermedades terminales constituyen un ejemplo destacado.³⁷

Estos tipos de miradas, sugeridas por Nichols; nos lleva a pensar en una forma de registro que se basa en conceptos tales como la impotencia y la compasión. Impotencia, como su nombre lo sugiere, es la incapacidad de reaccionar ante una situación expuesta ya sea por decisión propia o por cuestiones externas. En pocas palabras, sería la indefensión como realizador de un filme a situaciones expuestas; el cine observacional se apega mucho a esta mirada. El cinema directo, tiende a no

³⁷ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad...*, 123-126.

intervenir en las situaciones que se van presentando, por más dura y difícil que se pueda tornar la situación, como realizador de un filme observacional uno no puede intervenir porque se perdería la esencia de realidad y la sensación de ausencia que tiene el realizador en éste modo de registrar. A su vez, porque el cine observacional da prioridad a una naturalidad en el desencadenamiento de las cosas y situaciones, cosa que es imposible de lograr si uno interviene en los acontecimientos, ya que se genera lo deseado mas no se da paso al descubrimiento con tan solo observar y escuchar.

Compasión, porque la realidad al ser registrada pasa por un proceso emocional, subjetivo de parte del realizador, que luego se traduce en una mirada. Al pasar por un proceso subjetivo, me refiero a que es un entendimiento del lugar y de las emociones que se presentan dentro de él, y el trabajo del director es saber traducir esas emociones a una mirada a un lenguaje visual. Por ejemplo, en el documental realizado para esta investigación; el personaje principal es mi abuelo y su condición de salud que día a día va empeorando. Prácticamente, estoy documentando el proceso de muerte de un ser humano, y más allá de eso las consecuencias y situaciones que eso trae en la familia y en el contexto en el que se desenvolvía. Esto se ve afectado por mi subjetividad, y más aún porque estoy documentando a un ser querido y su proceso de muerte. No es lo mismo registrar el proceso de muerte de una persona conocida, que una persona amada. Ahí entra la mirada compasiva; respondiendo al estudio axiográfico y la subjetividad que cada director posee en torno a una situación o contexto.

Se podría decir, también, que los filmes observacionales y mandamientos de Soda se basan primordialmente en estos dos tipos de mirada. Al focalizar su registro usualmente a personajes que están siendo olvidados o menospreciados en la sociedad japonesa. Por ejemplo, en el filme *Mental (2008)*, Soda documenta una clínica psiquiátrica junto a los pacientes que están dentro de ella, y hace un retrato de esas personas olvidadas viviendo en un sanatorio, haciéndolas ver como seres humanos, como alguien igual a nosotros. Dejando de lado el fetichismo o el tabú de la locura, para focalizar la mirada en el humanismo latente que aun sigue dentro de ellos a pesar de la enfermedad que los aqueja. Como también, en *Peace (2010)*, donde Soda registra a la sociedad japonesa desde un problema social que esta afectando al país, el cual es la falta de nacimiento y el alto nivel de personas mayores en el país. Lo retrata desde la historia

de unos adultos próximos a llegar a la tercera edad, los cuales trabajan para una institución de seguridad social, y tienen que brindar servicios de ayuda para personas con enfermedades o moribundos. Así, conocemos a un anciano aquejado por un cáncer de pulmón, en donde poco a poco vamos conociendo su historia, emociones y pensamientos acerca de la vida y la muerte como un ser humano más. Estos dos ejemplos, aplican la mirada impotente y compasiva, al abordar a gente “olvidada” de una sociedad, reafirmando su identidad de ser humano, a través de una manera observacional de documentar.

Dentro del documental realizado, las distintas miradas mencionadas por Nichols fueron clave al momento del rodaje del film. Al experimentar con el cine directo, la no intervención es vital para el desarrollo de situaciones y al lidiar con temas complejos como la muerte y la enfermedad; la manera de registrar también responde a cuestiones éticas de parte del realizador como de las personas que están siendo filmadas. Es por eso, que la fase de rodaje se la realizó con el mínimo *crew* posible, dando prioridad a la intimidad. Siempre en cuenta los tipos de miradas propuestos por Nichols, juntándolos con mi propio estudio axiográfico de las situaciones en las cuales me via inmerso. Plasmé visualmente mi forma de desenvolverme y entender los espacios cuales habitaba al momento de rodar. El deceso de mi abuelo, y la vida rural a través de sus hermanos, fueron sucesos que los registré a través de mi subjetividad y entendimiento. El montaje, por su parte, ayudará a darle un sentido a mi manera de entender la vida en el campo, y la muerte de un ser querido.

3.3 El proceso de montaje en la nueva obra.

El proceso de montaje que se llevó a cabo para el documental, se basó principalmente en los mandamientos de Soda. Junto a ideas que Wiseman menciona en entrevistas, acerca de la manera como montar una película observacional. Los dos concluyen en que; el proceso de montaje en una película observacional, es el lugar donde se llega a una comprensión acerca de todo el registro que se ha obtenido en el rodaje. El montaje es la vía para entender de que verdaderamente se va a tratar la película, el descubrimiento llega en el proceso. Más allá de ensamblar la película; en el cine directo el montaje es la fase en donde se descubre el verdadero significado del filme a medida que se lo va construyendo.

Uno de los mandamientos de Soda menciona, “*no proponer ninguna visión o tema hasta llegar a la sala de montaje*”. Soda enfatiza el proceso de descubrimiento con aquel mandamiento. Se puede tener alguna idea o bosquejo previo acerca de lo que tratará el documental, pero no es hasta el momento que nos sentamos, visualizamos y estructuramos el metraje; no sabremos de lo que verdaderamente tratará. Como dice Wiseman, el montaje es el momento creativo y constructivo de un documental. Es el momento en que el metraje adquiere un sentido, una estructura dramática.

En la praxis dentro de mi documental, una de las estrategias de montaje con la cual me guíé al estructurar el metraje; fue dividirlo visualmente en escenas independientes cada situación documentada. Para luego unir las, y que de a poco vaya teniendo un sentido. Empatando situaciones, escenas; descartando unas e introduciendo otras. Todo en base a una dinámica del juego y descubrimiento, el sentido va llegando por sí solo. Kazuhiro Soda menciona en una *masterclass* que dictó para una universidad de Michigan, su proceso de montaje consiste en armar escenas independientes, anotarlas en pedazos de papeles, para luego ir probando con el orden de las escenas hasta que la unión de ellas llegué a un sentido. Y que a su vez, pueda transmitir las emociones y sensaciones que él como director, plasma en el filme para los espectadores. Al principio toda estructura carece de sentido y orden, pero con la curiosidad, creatividad y persistencia se logra llegar a uno.

El documental se lo propuso desde sus inicios como la experimentación con una manera de registro llamado método observacional. El mandamiento de Soda, “*utilizar tomas largas*”, posee un gran peso al momento de montar. Ya que al utilizar tomas largas, es donde se genera esa sensación de naturalidad y convivencia con lo que está siendo filmado. Se produce la sensación que no es la cámara la que está mirando, sino uno mismo es que se encuentra dentro del lugar, uno mismo está experimentando en primera persona lo que sucede. En el montaje, la duración de las tomas debe de llevar un balance. Jugar con el ritmo entre tomas; tomas largas montadas junto a tomas cortas, o viceversa. Todo se basa en encontrar un equilibrio para que éste genere aporte al sentido en el montaje. Por ejemplo, en el desarrollo del documental se juega con una especie de montaje paralelo que va saltando de situaciones que transcurren en la ciudad de Guayaquil que es donde se encuentra el personaje principal, para luego irnos al

campo a observar los personajes secundarios que aportan al sentido en el imaginario del protagonista y del filme. Este cambio de contexto al principio se da lentamente, y conforme se desarrolla la historia; el cambio sucede más seguido. Responde a la enfermedad que aqueja al protagonista y el tiempo que le queda de vida; responde al deterioro de la salud del protagonista. Para que esto se sienta en la película y que los espectadores puedan captar la idea, se juega con estos cambios de ritmo en los contextos observados.

El montaje en mi documental fue un proceso de descubrimiento. El descubrir cosas ocultas en el visionado, ya sea frases de personajes, acciones, gestos que están ahí y solo hay que observar y escuchar detenidamente para encontrarlas. Lo catalogo como un proceso dinámico que responde a un juego de niños, basándose en el experimentar con las cosas y formas. Al ser un documental observacional, no se tiene total control con lo que se nos presenta como realizadores, es por eso que el montaje, es una fase importante dentro de este estilo o método; por el hecho de que no hay una premeditación de las cosas, por ende, hay que ordenar el caos. Encontrar un sentido en el caos total.

3.4 La primera exhibición, del pueblo para el pueblo.

Al hablar de la primera exhibición que tuvo el documental *Película Observacional #1 Al llegar a mi tierra - Series Extra*, también se debe hablar acerca de las motivaciones por la cual surgió éste producto audiovisual. El proyecto surgió a partir de una tragedia familiar la cual fue, la enfermedad de mi abuelo. Junto a mi deseo de reencontrar mis raíces perdidas, abandonadas dentro del pueblo donde es oriunda mi familia, Vines.

Como es un proyecto que surgió de una motivación personal, mi intención con el producto final, es entregarlo al mismo pueblo, al lugar en donde se produjo el documental, al lugar que alguna vez amó mi abuelo. Saltándome estrategias y procesos comerciales por el mismo hecho que el producto no se concibió como una mercancía, si no como un homenaje, un gesto al pueblo y al espíritu de mi padre.

Es por eso, que como director de la obra filmica, decido que la primera exhibición del documental se la lleve a cabo en el mismo lugar donde se filmó la película, en el campo. Decisión que responde a una moral y ética personal, haciendo que

el producto final sea una especie de retribución al amor y al cariño que el personaje principal tenía hacia ese lugar, y a su vez, una retribución de amor de mi parte hacia el protagonista. Es por eso, que la estrategia de distribución de este producto se basa en la frase, *del pueblo para el pueblo*; obviando y haciendo de lado estrategias comerciales de distribución, donde se piensa en lucrar y generar ganancias. Este documental, fue hecho en la parroquia Antonio Sotomayor, y ahí mismo será la primera visualización el día 16 de Febrero del 2020 en la casa de la familia Triana Castro.

Luego de la primera exhibición, dentro del plan de distribución del filme; se planea realizar dos exhibiciones extra en diferentes ciudades. Primero en la ciudad de Guayaquil, dentro de la Casa de la Cultura del Guayas, y también en Santa Elena; donde se exhibirá a los comuneros gracias a un proyecto antropológico y etnográfico que se está generando en la zona. De ahí, el filme tendrá su ruta de festivales, destacando su participación en festivales etnográficos y demás. Como el festival de cine etnográfico que se genera en la FLACSO.

Otra vía de distribución y exhibición que se propone, es generar conservatorios y exhibiciones del film, junto a otros que contengan contenido etnográfico. Para así generar debate acerca de nuevas formas de hacer cine, y a su vez; dando a conocer la vida rural a través del filme.

Creo que, el filme tiene potencial para generar discusiones y debates en torno a la forma y al contenido que posee. Como realizador, quiero explotar esta cualidad del filme; haciendo conscientes a demás realizadores que hay métodos alternativos y económicos de crear cine. Y esto solo se puede lograr, a través de la exhibición.





Fotos de la primera exhibición en la parroquia Antonio Sotomayor, Vines.

Epílogo.

El registro de la cotidianidad dentro de un contexto específico, la acción documentar de una manera directa y objetiva la vida, fueron unas de mis motivaciones principales al abarcar este proceso de investigación desde el inicio. El mero acto de registro para mí es igual a congelar el tiempo. El llevar un momento efímero de la vida, hacia la eternidad a través del cine. Al juntar este deseo con situaciones personales en las cuales me veía inmerso, opté por aplicar los mandamientos de Soda como una referencia para realizar mi filme.

Soda y su forma de hacer cine enfatiza los momentos cotidianos desde una mirada no invasiva, alejada. Los mandamientos de Soda, responden a este deseo por conocer y experimentar la vida del otro de una manera objetiva al registrar la cotidianidad tal y como es. Pretende llevar esta cotidianidad que existe en algún lugar del mundo, a algo más allá que un solo recuerdo. Llevar ese registro, esos fragmentos de tiempo hacia la eternidad. Eso es el cinema directo para mí, el congelar el tiempo, la vida y los momentos que nunca más se repetirán ni volverán.

“No definir un tema o visión antes del proceso de montaje”, fue el mandamiento que me causó mayor curiosidad e intriga en el proceso de investigación. El ceder el control de las cosas, para dar paso al misterio y a la aventura. Esto trae consigo, nuevas formas de creatividad o nuevas maneras de hacer cine. Nuevas formas de creatividad, al no tener un tema ni una visión preconcebida, se da prioridad a la indagación en el proceso de rodaje a través de la convivencia y el estudio axiográfico que se genera en ella. Este mandamiento rompe el canon establecido para realizar una película, al no tener un tema o idea establecida desde la pre-producción hay mayor libertad y creatividad al momento de rodaje y montaje. Encontrar un sentido en lo observado. No seguir una línea recta ni estructurada para encontrar el sentido durante el proceso, fue la premisa para la realización de mi documental.

En donde, la enfermedad de mi abuelo junto a sus deseos por regresar a su pueblo y a su vida del campo; me llevaron a coger la cámara y documentar las situaciones que se iban generando. Sin imaginarme como terminaría o que pasaría realmente. El proyecto fue un salto al vacío, documentando gran parte de los últimos

meses de mi abuelo aquejado de su enfermedad junto a sus allegados que lidiaban con él. Como también, documentar el pueblo, las tierras y las personas que había dejado atrás por la enfermedad. Al final, en el proceso de montaje, al unir y desunir escenas, caí en cuenta que el filme trata acerca del proceso de muerte de mi abuelo, que a su vez este suceso en el tiempo, nos permite conocer la forma de vida rural que se encuentra en las zonas montubias del Ecuador. El sueño del abuelo de volver a sus tierras se cumple a través del filme.

El cine observacional, me permitió experimentar la vida y la muerte de dos maneras distintas; como realizador de cine y como ser humano. Como realizador, al registrar y decidir qué encuadrar en el proceso de muerte de una persona junto la vida precaria en el campo y sus condiciones. Como ser humano, al registrar el proceso de muerte de mi propio abuelo y verlo decaer cada día que pasaba. Algo peculiar sucede ahí, al afectarme emocionalmente las situaciones que registraba; mis emociones se transmitían inconscientemente en la manera de registrar y encuadrar las situaciones al ser consciente que a quién estoy documentando es mi abuelo. Esto se puede observar durante todo el desarrollo del filme, la manera en que encuadro a mi abuelo va cambiando conforme se desarrolla la historia, de acorde a su estado emocional o de salud. Distinto hubiese sido, si la persona a la que registraba no tenía ningún parentesco conmigo. La forma de registrar y de analizar las situaciones toman otro camino.

También, me permitió entender el cine como una especie de terapia. Al encontrar cierto regocijo, y paz cada vez que iba al pueblo, a las tierras, a la casa de mi abuelo. Mediante la convivencia en el pueblo, junto a sus habitantes; intercambiando experiencias y testimonios pude sentir que lograba poco a poco mi objetivo propuesto al comenzar el documental. Encontrar mis raíces montubias perdidas, y sentir la presencia de mi padre durante mi proceso de estancia en su casa y pueblo para el rodaje; raíces y costumbres que he perdido con el paso del tiempo.

A todo este proceso, lo catalogo como una experiencia onírica al sentir a mi abuelo presente en todos los lugares en todas las personas que iba conviviendo y documentando. Recordarlo vivo, riendo a mi lado dentro de su ambiente y lugar amado. Este proceso de investigación me llevo a dar un salto en el tiempo, al llevarme a mi infancia y volver a conectarme con esas raíces perdidas.

El documental *“Película Observacional #1 Al llegar a mi tierra - Series Extra”*, se concibió desde una visión íntima y personal. Por ende, la manera en como se produjo también estuvo afectada por esta visión; es por eso que la manera de Soda para grabar sus documentales fue la referencia principal en la realización del filme, ya que conserva esa intimidad que se percibe en la relación de los personajes con el realizador. El cinema directo es una manera de hacer cine, que aún conserva lo humano. Al aceptar errores, al aceptar la incertidumbre de la vida y aún así seguir registrándola.

Es ahí donde decido experimentar con el cine desde las periferias, desde nuevas formas de hacer cine en la contemporaneidad; rompiendo estructuras académicas para dar un salto al vacío desde la experimentación en las formas. A través de situaciones personales que me marcan como ser humano. Plasmando esa sensación de ser un humano, de sentir la vida y la muerte, el dolor de lo real, a través del cinema directo. Como Rouch menciona en alguna entrevista; *“solo son los maestros, locos, niños que se atreven a aplastar los botones prohibidos”*. Porque, a mi parecer, el seguir repitiendo las formas convencionales de hacer cine, conlleva a repetir patrones que de a poco van apagando la creatividad. Al ya tener una forma preestablecida y estructurada, no se da paso a la espontaneidad, al error. Lo humano se pierde en esas formas de hacer cine, convierte al ser humano en un ente plástico sin alma. El cine directo y las nuevas formas que trae consigo, enfoca su visión hacia un entendimiento del ser humano y la sociedad que lo rodea, a través de la observación de su cotidianidad. Encontrando una historia en cada persona y cada lugar.

Como realizador de este proyecto, personalmente, aplasté los botones prohibidos (como menciona Rouch), y lo seguiré haciendo. El hacer cine, para mí, es un trabajo arduo, en donde hablo acerca de mí y el entorno que me rodea de una manera humana y real, evitando superficialidades. Hay que estudiar al cine, para luego romper sus cánones y emerger hacia nuevas formas. El cine directo, es un camino hacia nuevas formas; los mandamientos de Soda lo certifica y lo transgrede de cierta manera. Aunque queda aún un largo camino, y está en uno experimentarlo e ir rompiendo barreras y definiciones. Ésta en uno, encontrar la manera y estilo de hacer cine. Por mi lado, esta investigación y producto audiovisual fue mi puerta de entrada hacia estas nuevas formas que están surgiendo; y espero, algún día, tener mi propia forma de entender y hacer cine. El camino está largo aún, y me alegra.

Bibliografía

- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Editado por Mariano Cubí, Barcelona: Paidós Cine, 92.

- Moguillansky, María. «*Documentar una cultura. Nota sobre dos conferencias de Frederick Wiseman*». *Cine Documental* (2018). <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/nota3Wiseman.pdf>

- Watanabe, K.F . «*On Observation: A Conversation with Kazuhiro Soda*». MUBI Notebook (Marzo 2019). <https://mubi.com/notebook/posts/on-observation-a-conversation-with-kazuhiro-soda>

- Rouch, Jean. *Camera and Man*. Official Jean Rouch Site (1974). <https://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>

- Úrbe, Mary Luz. *La vida cotidiana como espacio de construcción social*. *Procesos Históricos* No. 25 (Ene-Junio 2014). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20030149005>

- Martín, Francisco Jose. *Humanismo filosófico y literatura emblemática*. AISO. Actas V (1999).

Filmografía

- Soda Kazuhiro. *Inland Sea*. Japon. 2018

<https://vimeo.com/250935060>

- Soda Kazuhiro. *Peace*. Japón. 2010

<https://vimeo.com/ondemand/36087>

- Soda Kazuhiro. *Mental*. Japón. 2008

<https://vimeo.com/ondemand/mental2>

- Wiseman Frederick. *Titicut Follies*. USA. 1967

<https://www.youtube.com/watch?v=FIKUY9MYQM>

- Wiseman Frederick. *Model*. USA. 1980

- Bing Wang. *Tie Xi Qu: West of the Tracks*. China. 2004

<https://www.youtube.com/watch?v=SxaEVyFZYK0>

- Bing Wang. *Three Sisters*. China-Francia. 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=vlnjJoVDLVo>

- Hitchcock Alfred. *Rear Window*. USA. 1954

<https://www.youtube.com/watch?v=6kCcZCMYw38>

Anexos.



Detrás de cámara, Bagatela, Noviembre 2019.



Bagatela, Vines, Noviembre 2019.



En las tierras de Don Viche, Bagatela, Noviembre 2019.



Bagatela, Vinces, Noviembre 2019.



Don Adán cortando ramas, Bagatela, Noviembre 2019.



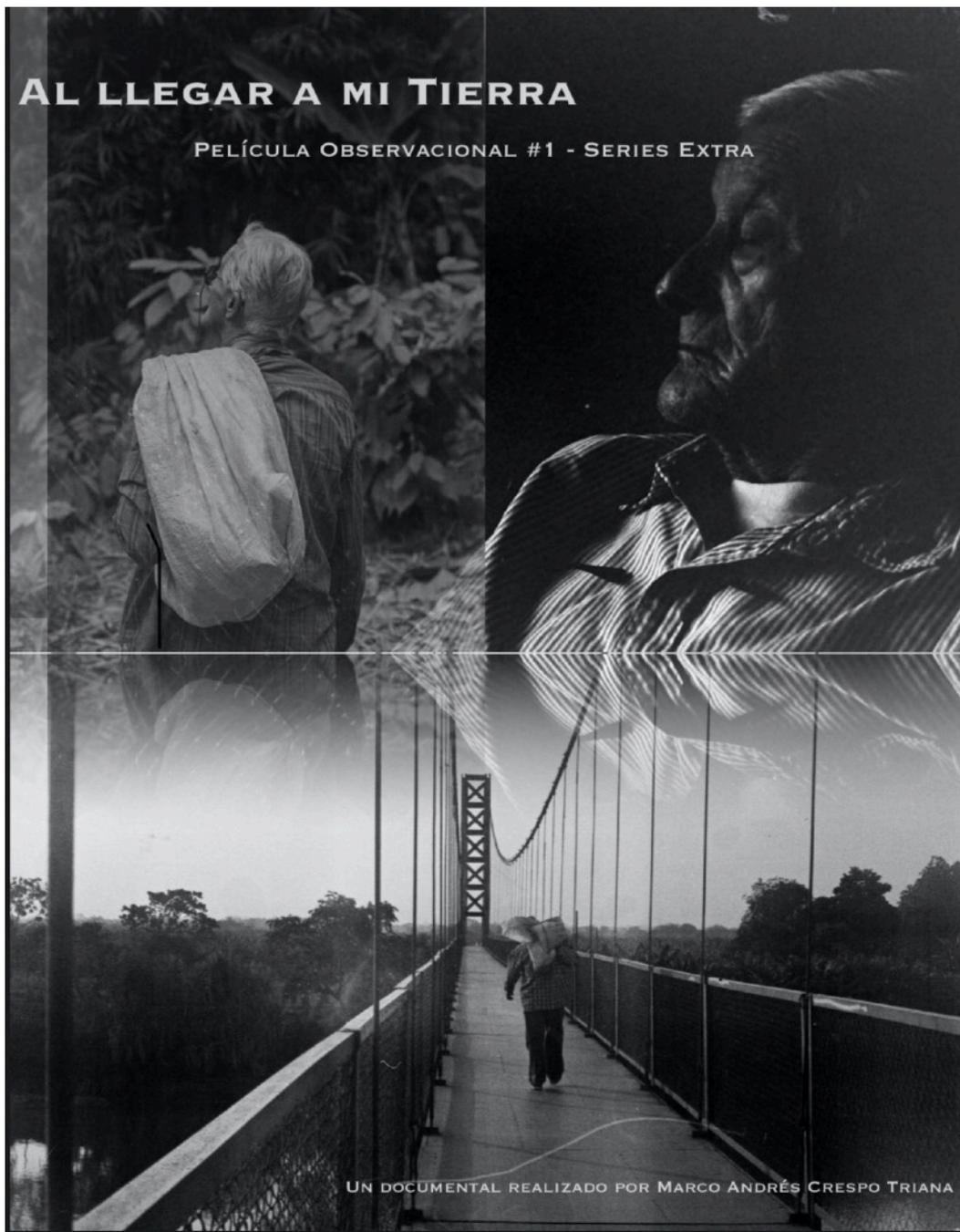
Retratos de Don Viche en su hamaca, Vices, Agosto 2019.



Último Encuentro, Vinces, 2019.



Kazuhiro Soda y yo en Spectacle, Brooklyn, NY; 2019.



Primer afiche del filme.