

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

EL CINE DOCUMENTAL EN EL
ECUADOR: MEMORIA DE UNA NACIÓN

TESIS DE GRADO

AUTORA: SABRINA ELIZABETH ARÉVALO PAREDES
DIRECTORA DE TESIS: GABRIELLA MOYA

Enero - 2004

Quito- Ecuador

DEDICADO A...

*Mi abuelito Samuel, quien aunque ya no está aquí
siempre será el mejor ejemplo de que con amor y
perseverancia hasta los sueños más imposibles
pueden hacerse realidad.*

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincera gratitud a Dios, quien siempre ha estado conmigo en cada sueño emprendido; a mis padres por su amor, confianza y paciencia infinitas; a mi hermana quien fue mi compañía en las noches de desvelo y escuchó con atención cada párrafo de esta tesis; a mi señora Mercedes, quien nunca dejó de hacer canguil para que “aguante” mientras escribo; a mi amiga Gaby Moya, que aceptó el reto y me dedicó gran parte de su tiempo; a todos los profesores de la universidad; a mis amigos y nuevos colegas; a Michel y a la infinidad de películas que vimos juntos, así es como descubrí lo que verdaderamente quiero hacer, cine. Y, finalmente, a todas las personas que colaboraron conmigo y pusieron su granito de arena en este trabajo. Muchísimas gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
---------------------	----------

CAPITULO I. EL CINE: UN MEDIO DE COMUNICACION

Los medios de comunicación	12
El cine un medio de comunicación	19
El documental en los medios de comunicación	25

CAPITULO II. LA HISTORIA DEL CINE

El cine	30
Lenguaje cinematográfico	40
Historia del cine	48
Historia del cine ecuatoriano	64
Géneros cinematográficos	68

CAPITULO III. EL CINE DOCUMENTAL

Cine Documental	74
Origen del cine documental	78
Precursores del cine documental	90
Modalidades del documental	100
Como se construye una película documental	110
Importancia sociológica del cine documental	115

CAPITULO IV. PELÍCULAS DOCUMENTALES DEL ECUADOR

Primeros indicios documentales en el Ecuador	125
Precursores del género documental en el Ecuador	130
Selección y análisis de filmes documentales nacionales	135
Los Hieleros del Chimborazo	137
Cartas Al Ecuador	144
El Lugar Donde Se Juntan Los Polos	149
Problemas Personales	156
De Cuando La Muerte Nos Visitó	162

CONCLUSIONES	169
---------------------	-----

RESUMEN

La presente tesis de investigación titulada **EL CINE DOCUMENTAL EN EL ECUADOR: MEMORIA DE UNA NACIÓN**, tiene la finalidad de ratificar la existencia del cine documental en el Ecuador y de recuperar la importancia del mismo como parte del patrimonio audiovisual histórico de nuestro país. Para lo cual se ha llevado a cabo una amplia investigación sobre el tema, apoyada con información bibliográfica y entrevistas a importantes documentalistas ecuatorianos como: Juan Martín Cueva, Ulises Estrella, Yanara Guayasamín, Manolo Sarmiento, Lisandra Rivera e Igor Guayasamín; cuyas producciones cinematográficas han sido reconocidas y premiadas a nivel internacional.

Además de abordar a la cinematografía como un poderoso e influyente medio de comunicación en la actualidad, el siguiente trabajo cuenta con una selección de cinco cintas documentales: "Los Hieleros del Chimborazo", "Cartas al Ecuador", "El lugar donde se juntan los polos", "Problemas Personales", y "De cuando la muerte nos visito". A través de las cuales se demuestra la trascendencia del género documental como parte de la memoria histórica de cada país, en este caso del Ecuador.

ABSTRACT

This investigation thesis called **EL CINE DOCUMENTAL EN EL ECUADOR: MEMORIA DE UNA NACIÓN**, has the purpose of ratifying the existence of the documentary cinema in Ecuador and of recovering the importance of same like part of the historic audiovisual patrimony of ours country. For which an ample investigation has been carried out on the subject, supported with bibliography information and interviews to important ecuatorian documentalists like: Juan Martín Cueva, Ulises Estrella, Yanara Guayasamín, Manolo Varmint, Lisandra Rivera and Igor Guayasamín; whose films have been awarded and recognized international level.

Besides undertaking to the cinematography as a powerful and influential mass media, the following work counts on a selection of five documentary films: "Los Hieleros del Chimborazo", "Cartas al Ecuador", "El lugar donde se juntan los polos", "Problemas Personales", and "De cuando la muerte nos visitó". Through which the significance of the documentary kind as part of the historic memory of each country, in this case of the Ecuador.

INTRODUCCIÓN

Las primeras muestras cinematográficas fueron precisamente documentales, lo que quiere decir que desde 1895 en adelante, cuando Auguste y Louis Lumière realizaron la primera exposición en formato de cine en la ciudad de París; las imágenes y sonidos que se han venido proyectados bajo los parámetros de este género fílmico, dedicado en lo absoluto al ser humano, corresponden a fieles representaciones de hechos cotidianos e históricos de la humanidad.

El afán del ser humano por reproducir y eternizar todos los momentos en la vida de los pueblos hace que este tipo de cine llame la atención de muchos aficionados y estudiosos del séptimo arte, quienes no permitirían que el mundo fantástico de George Méliès y la influencia de Hollywood destruyeran el nuevo propósito que se le había dado a la cinematografía, el de captar con la cámara la realidad total y absoluta. Es así como surgen, varias teorías y escuelas cinematográficas realistas que insisten en que el único y mayor objetivo logrado por el cine es el filme

documental que “nos dirige hacia el mundo de la realidad brutal al mismo tiempo que intenta interpretarlo, y la expectativa de lo que vaya a hacer supone una intensa diferencia con respecto a la ficción.” ¹

Es así como de pronto el cinematógrafo, arte del siglo XX, invita al ser humano a ser parte de una nueva cultura visual que además de representar exitosamente la realidad, lo lleva también a escenarios completamente fantasmagóricos donde podrá experimentar sensaciones nuevas y distintas a las de su cotidianeidad. Además, la cultura de la imagen materializa aquel proverbio chino de: *“una imagen vale más que mil palabras”* ya que no solo cautiva y atrapa por completo la atención del público, sino que también influye en sus modos de comportamiento, de pensar y sentir.

EL cine tiene influencia directa sobre las masas. Actualmente es considerado un poderoso medio de comunicación que produce y estrena 3500 películas por año. Desde su nacimiento realiza filmes cuya temática ha girado entorno de la realidad de los pueblos y sus problemas; ha

¹ NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental**. España: editorial Paidós. pág 153

contribuido al desarrollo colectivo; ha dejado libre el acceso a nuevas realidades y escenarios alejados, y finalmente; ha servido como un medio de entretenimiento popular.

Las cintas documentales han sido para el mundo un archivo histórico cinematográfico que ha permitido contar la evolución del hombre y los acontecimientos políticos, religiosos, económicos y sociales que marcaron su vida.

De esta manera, queda claro el compromiso social del cine y, de manera especial, del cine documental (tema central de esta tesis), cuya colección de imágenes y sonidos trascienden hasta llegar al ser humano; donde, de un modo muy original, le muestran una representación del mundo histórico y ponen a su disposición todo el conocimiento de la realidad.

Un cine documental que a través de los años se ha preocupado por preservar esa unión entre el hombre y su pasado, por mostrarle con objetividad su presente y a veces ser su guía en el futuro.

La intención de este tipo de producciones fílmicas es hacer un registro audiovisual inmediato de la realidad, cuyos fotogramas sean una prueba visual del mundo y una propuesta a reflexionar sobre los hechos. Por lo tanto, las cintas documentales son la manera más eficaz de presentar los sucesos históricos con la veracidad y transparencia que ningún otro género fílmico lograría.

El objetivo principal de esta tesis es llevar cabo una investigación cuidadosa y detallada sobre la cinematografía documental nacional; que demuestre y le devuelva al género el valor y la trascendencia que se merece. Así mismo, seguido de este primer objetivo, está el de manifestar la necesidad urgente que tiene el Ecuador por una memoria histórica documental, que no solo inmortalice momentos y personajes importantes, sino que facilite el acceso del individuo a todas estas representaciones fílmicas sobre la realidad nacional.

Desde esta perspectiva, será muy importante conocer a profundidad el género documental como tal; es decir, saber su origen y desarrollo, cuáles fueron sus precursores, las distintas modalidades de

representación que existen, cuál es el proceso de producción de una película documental y su importancia e incidencia en la sociedad.

Igualmente se abordará lo correspondiente al cine documental en Ecuador, que a pesar de no contar con una producción documental continua, sino más bien llena de silencios y vacíos, tiene a su haber valiosos documentales que contribuyen al patrimonio audiovisual y memoria nacional.

En los últimos años, el interés por hacer documentales, a pesar de los inconvenientes técnicos, económicos y políticos, ha seguido adelante manteniendo vivo el anhelo de retratar la sociedad ecuatoriana, sus costumbres, problemas, tradiciones, cultura e identidad.

En esta investigación sobre el cine documental ecuatoriano se han seleccionado cinco películas documentales, las mismas que serán observadas, relacionadas y comparadas dentro del tiempo y espacio reales al que se refieren. Así, será posible demostrar que dichas representaciones fílmicas conservan el principio de fidelidad con los

acontecimientos y protagonistas reales de la historia; y que, por tanto constituyen una parte importante dentro del registro histórico cinematográfico del Ecuador.

CAPITULO I

EL CINE: UN MEDIO DE COMUNICACIÓN

1.1 LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Hablar de las ciencias de la comunicación, incluye también a los *medios de información o mass media*, que según los estructuralistas **"son sólo modalidades de trasmisión, a través de las cuales los hechos ya cargados de significación para la sociedad, -o sea, aquello que constituye el carácter social de la conducta- se vuelven a estructurar con formas que enriquecen más o menos su fuerza de expresión. Es decir, los medios son los nuevos condicionantes para codificar o reforzar lo que socialmente tiene ya algún sentido."** ²

Dicho en otras palabras, y con un análisis más globalizado, **"son las diversas formas industrializadas de producir información y entretenimiento en la sociedad de consumo: televisión, periódicos,**

² PAOLI, A (1997): **Comunicación e Información Perspectivas Teóricas**. México: editorial Trillas. pág. 125

radios, discos, libros, cine, publicidad, etcétera. Penetran prácticamente en toda la población urbana y gran parte de la población rural, intentando imponer formas universalizantes de comportamientos y consumo.”³

Después de esta acertada acepción, se puede decir que los medios de masas, juegan un rol fundamental dentro del desarrollo y crecimiento intelectual y cultural de la sociedad. Los contenidos de los mensajes difundidos poseen un impacto determinante en el comportamiento humano, pues así como la información bien utilizada y objetiva puede ser elemento concientizador y correctivo, así también puede perjudicar gravemente la heterogeneidad y creatividad de las personas.

Los medios— emisores de la comunicación de masas— tienen la capacidad de transformar a la comunicación en una herramienta de manipulación a favor de quienes la manejan, lo cual significa que lo que se transmite puede tener una carga ideológica subjetiva, que al difundirse deja en evidencia los intereses de los grupos de poder.

³ LÓPEZ, L (1996): *Introducción a Los Medios de Comunicación*. Bogotá- Colombia: editorial Universidad Santo Tomás. pág 105

La sociedad, desde siempre, ha sido tremendamente influenciada por los diferentes avances científicos y tecnológicos ocurridos a través del tiempo. Inventos como: la imprenta, teléfono, radio, cámara fotográfica, telégrafo, fonógrafo (reproduce las vibraciones del sonido grabados en un disco), televisión, cámara de video, computadora, Internet y el cine han trastocado los comportamientos y formas de pensar de los individuos; quienes a su vez modifican las relaciones humanas entre los pueblos.

Inicialmente se distinguían tres medios de información: radio, prensa y televisión, mas ahora **“todas las formas de comunicación están relacionadas con otras y se influyen mutuamente: las llamadas formas audiovisuales (cine, televisión, sonoviso, etc.) con las escritas en sus diferentes manifestaciones: prensa, libros, revistas, afiches, etc.; las periodísticas con las literarias, las interpersonales con las masivas.”**⁴

Ciertamente, los *mass media* también estuvieron sujetos a un proceso de evolución y perfeccionamiento, donde tarde o temprano las limitaciones de unos ponían en evidencia las ventajas de otros,

⁴ Idem. pág 85 86

aumentando su aceptación en el público. La prensa fue el primer medio de información que gracias a la llegada de la imprenta, hizo posible no solo la divulgación de las noticias, sino que además contribuyó al proceso de alfabetización. El siguiente medio en llegar fue la radio. Su sorprendente desarrollo dejó atrás a la noticia escrita; la innovación tecnológica hizo que ondas electromagnéticas transportaran la información a miles de radioescuchas. Además de encargarse de difundir los mensajes, dio también espacio a la cultura y al arte; invenciones como los radioteatros, conciertos de música transmitidos desde la estación, y las radionovelas eran formas de esparcimiento colectivo.

Cronológicamente hablando, la cinematografía se registró mucho antes que la televisión, pero es precisamente la pantalla chica la que cambiará por completo la concepción de los medios y consolidará a la comunicación audiovisual frente a las otras dos formas: la escrita y la hablada.

Por esto, y por su indiscutible influencia en el comportamiento humano, los *medios audiovisuales* tienen una gran ventaja, pues el impacto que causan sus imágenes y la rápida reacción en el espectador

no se comparan con las provocadas por los periódicos y noticieros radiales. Además, se debe tener presente que estos medios manejan un lenguaje audiovisual, es decir, por un lado está la imagen y por el otro la palabra.

En consecuencia, y una vez mencionado lo importante de la imagen dentro de la comunicación masiva, es indudable que el cine cuenta con las características necesarias para ser incluido entre los medios audiovisuales, ya que a parte de tener su propio lenguaje cinematográfico utiliza el lenguaje universal; en otras palabras, el cine combina a la perfección la imagen y los sonidos.

Como bien lo dice Marshal McLuhan, **“en términos de otros medios, como la página impresa, el cine tiene el poder de almacenar y transmitir una gran cantidad de información. En un santiamén, presenta una escena paisajística con figuras cuya descripción ocuparía varias páginas de prosa. Al cabo de un instante repite**

dicha información detallada, y puede seguir repitiéndola indefinidamente.”⁵

La sorprendente capacidad que tiene este medio de comunicación para almacenar información, le da a la realidad la posibilidad de permanecer a través de los tiempos, no solo como un registro, sino en una serie de fotogramas que recrean con veracidad ese mismo acontecimiento. Tal como lo afirma Andre Bazin, **“lo fantástico en el cine está ligado al realismo irresistible de la imagen cinematográfica. Es la imagen quien nos impone la presencia de lo inverosímil, quien lo introduce en un universo de cosas visibles.”⁶**

Habiendo entonces mencionado las indiscutibles virtudes del séptimo arte como transmisor de información, es preciso recordar que en los primeros años su tarea principal consistía en filmar hechos de carácter noticioso que pudieran llamar la atención de la audiencia. Esto deja entrever que el cine se preocupó por conservar latente en imágenes los acontecimientos que forman parte de la historia y vida de la sociedad,

⁵ MCLUHAN, M (1996): **Comprender Los Medios de Comunicación**. España: editorial Paidós Comunicación. pág 297

⁶ BAZIN, A. (1966): **¿Qué es el Cine?**. España: editorial Rialp S.A. pág 28

hecho que más tarde lo ayudará a incluirse como nuevo medio de comunicación.

1.2 EL CINE: UN MEDIO DE COMUNICACIÓN

A partir de su nacimiento, el cine ha tenido un poder de convocatoria realmente sorprendente. Quienes fueron espectadores de las primeras proyecciones cinematográficas, son la motivación directa para que el cine asumiera un nuevo sentido y enfoque social. Es decir, ya no basta con proyectar una imagen nítida, ahora la selección de los temas debe basarse en el pasado y presente del mundo real, con un cuidado especial en la forma de relatar la historia dentro del filme.

Por consiguiente, y debido a la estrecha relación que en la actualidad guardan la comunicación y el cine, resulta imposible excluirlo del mundo de los *mass media*, hay quienes desde su particular concepto consideran a la cinematografía un **“medio de comunicación social que se basa en la representación de imágenes en movimiento mediante la técnica del cinematógrafo y que por su vasta audiencia en la transmisión de mensajes, modelos de comportamiento y**

sugestiones estéticas, constituye un fenómeno de civilización de gran influencia.”⁷

Tomando en cuenta dicha apreciación, se puede decir que los filmes son básicamente representaciones sociales, cuyos contenidos siempre comunican algo. Por eso, cuando se proyecta una película en un país ajeno a la realidad de sus actantes, dicha película se convierte en un medio que muestra y refleja de manera auténtica las costumbres, ideología, estilos de vida y características particulares del grupo humano protagonista.

Por lo tanto, la forma de actuar y pensar de la sociedad sí está influenciada por el cine, el cual con el paso del tiempo ya no es sólo un espectáculo de masas; sino que penetra en el mundo de cada individuo con el fin de identificarse con su realidad y protagonistas. Al igual que los otros medios de comunicación, en la cinematografía también existe la retroalimentación, que además de exigir un comportamiento activo y participativo del ser humano, hace que este manifieste su aceptación o reproche frente a la reproducción fílmica.

⁷ GRUPO SALVAT. (1976): **Diccionario Enciclopedia Salvat Tomo 3**. España: editorial Salvat. pág 765

En ese sentido, Alicia Poloniato sostiene que **“el cine involucra al hombre común, a cualquiera de nosotros, ya que somos sus espectadores; se ha transformado en una fuente inestimable de información de todo tipo y ha influido en las conductas, los modos de vida, las pautas sociales y morales.”**⁸ Entonces, este medio audiovisual debe ser considerado, mucho más que un simple medio de entretenimiento, capaz de alejar al individuo de su realidad y llevarlo a un mundo de imágenes fabricadas para la trama de una historia. Dicho en otras palabras, debe ser sobretodo, un reflejo latente de la realidad social.

Ahora bien, es preciso señalar que no basta con asumir a la cinematografía como medio de comunicación, pues lo importante está en saber manejar la información en el cine; para lo cual se debe considerar tres puntos importantes que en el universo de la comunicación son indispensables: qué se dice; cómo se dice y para qué se dice. Lo mismo que para Alicia Poloniato serían los tres planos de la comunicación y el cine: representativo, expresivo, y apelativo.

⁸ POLONIATO, A. (1995): **Cine y Comunicación**. México: editorial Trillas. pág 9

En el primero, se valora todo lo que las imágenes en movimiento puedan decirle al espectador, o sea el **“mensaje comunicativo informativo.”**⁹ El plano expresivo en cambio, proyecta el estilo particular del director cinematográfico, ese toque personal que hace el filme diferente del resto. Y finalmente el apelativo, **“busca provocar una reacción en el espectador, puede ser la pasividad y enajenación o el despertar de la conciencia.”**¹⁰

En conclusión, el mensaje e información que al final proyecta una buena película, cuya trama gira en torno a hechos reales, tendrá que ser igual y más elaborado que las noticias transmitidas a diario por el resto de medios de comunicación. Ya que, de otra manera, se corre el riesgo de manipular y distorsionar los datos receptados, creando un escenario social ficticio y subjetivo a los ojos de las masas.

Desde este enfoque, el cine como medio de comunicación tiene una responsabilidad y compromiso social complejo. Si bien es cierto, existen varios géneros cinematográficos, desde los cuales se pueden producir un sinnúmero de filmes (comedia, drama, documental, etc); pero

⁹ POLONIATO, A. (1995): **Cine y Comunicación**. México: editorial Trillas. pág 55

¹⁰ Idem.. pág 55

cuando hablamos del cine que busca reproducir en imágenes la realidad de un grupo humano, nos referimos específicamente al *cine documental*, donde **“el film realista no debe competir con el cine de entretenimiento; debe aportar una alternativa absoluta, un cine con conciencia que sea autentico tanto para nuestra percepción cotidiana como para nuestra situación social.”** ¹¹

El **género documental** nació junto con el cine, las primeras cintas grabadas bajo este formato, corresponden a filmaciones cuyo objetivo era reproducir actividades y momentos de la vida de mujeres y hombres. En este contexto, es preciso mencionar a los hermanos Auguste y Louis Lumière, quienes dieron al público de París la primera muestra cinematográfica donde se veía la llegada y salida de los pasajeros en la estación de tren Ciotat. Los primeros creadores fílmicos, estaban empeñados en llevar la realidad a la pantalla gigante, es así como se dedican a investigar y convivir con específicos grupos humanos para luego con la cámara trabajar en la película que reflejaría parte de su historia.

¹¹ DUDLEY, A. (1993): **Las Principales Teorías Cinematográficas**. España: Ediciones Rialp. pág 138

Por lo antes señalado, es imposible restarle importancia al documental como género en la producción cinematográfica, ya que además de proporcionar un archivo visual sobre la historia del mundo, cuyo valor es incalculable, ha servido como un buen recurso para ampliar y profundizar investigaciones con gran valor social e histórico.

1.2.1 EL DOCUMENTAL EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Los medios de información utilizan varias formas para estructurar y presentar los acontecimientos y hechos noticiosos. Los géneros periodísticos empleados en radio, prensa o televisión son los mismos; ya que los cambios que se realizan no van más allá de ajustes técnicos que facilitan la difusión a través de ellos. Es decir, géneros como la noticia, la crónica, la entrevista, el reportaje, entre otros pueden ser empleados sin mayor inconveniente en todos los medios.

Dentro de los géneros antes mencionados, se debe incluir también al documental, cuya particularidad está en reflejar la realidad a partir de una investigación profunda y muy bien documentada. Para quienes realizan este trabajo investigativo, es indispensable mantener la fidelidad con los acontecimientos reales, no se puede inventar sobre lo escrito en la historia de los pueblos. El género documental, **“responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente. Se**

desenvuelve en la morada del yo y del superyó atentos a la realidad.”¹²

De todos modos, es necesario tener presente la manera como se cuenta la historia en el documental; ya que la narrativa puede ser a partir de un enfoque periodístico o cinematográfico. Y aunque ambos mantengan el principio de la objetividad, las formas y estilos son diferentes.

En la narrativa periodística por ejemplo, el relato se apoya mucho en la voz en off del narrador, con un guión más bien de tipo informativo; mientras que bajo el enfoque cinematográfico la historia es contada por sus propios protagonistas, cuyos testimonios argumentan y ratifican la veracidad de la investigación. En este caso, se agrega al documental la argumentación; es decir su autor/a podrá introducir algo de su estilo personal al género, sin que ello signifique trastocar la realidad.

¹² NICHOLS, B (1997): “**La Representación de la Realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental**. España: editorial Paidós. pág 32

Antes de terminar, se debe tomar en cuenta lo valioso del documental como tal; el procedimiento y trabajo de campo que éste demanda, lo presenta como uno de los géneros más completos y elaborados. Entonces; el documental en los medios de comunicación y bajo el formato que sea, es fundamentalmente la reconstrucción (en imágenes y sonidos para los medios audiovisuales) de hechos y actividades de la vida humana. Las cintas documentales pueden ir desde simples proyecciones que hacen referencia a una ciudad desconocida, hasta verdaderos sucesos históricos que forman parte de la historia política y social de un país (*Las madres de la plaza de mayo*"- documental argentino).

Finalmente, los nuevos avances tecnológicos permiten la creación de una infinidad de formatos en comunicación, por lo que se demanda mucho más de los géneros cinematográficos y periodísticos. En este sentido, el documental ya no se proyecta solo para críticos de cine e historiadores, sino que llega también a la pantalla de la televisión, con una demanda más frecuente y un grupo de espectadores muy amplio.

BIBLIOGRAFÍA

- **BAZIN, A. (1966): ¿Qué es el Cine?. España: editorial Rialp S.A**
- **DUDLEY, A. (1993): Las Principales Teorías Cinematográficas. España: Ediciones Rialp S.A.**
- **GRUPO SALVAT. (1976): Diccionario Enciclopedia Salvat Tomo 3. España: editorial Salvat**
- **LÓPEZ, L (1996): Introducción a Los Medios de Comunicación. Bogotá- Colombia: editorial Universidad Santo Tomás**
- **MCLUHAN, M (1996): Comprender Los Medios de Comunicación. España: editorial Paidós Comunicación**
- **NICHOLS, B (1997): La Representación De La Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental. España: editorial Paidós Comunicación.**
- **PAOLI, A (1997): Comunicación e Información Perspectivas Teóricas. México: editorial Trillas**

- **POLONIATO, A. (1995): Cine y Comunicación. México: editorial Trillas**
- **RODRÍGUEZ, C (1988). Redacción Periodística. Quito- Ecuador: editorial Quipus.**

CAPITULO II

LA HISTORIA DEL CINE

2.1. EL CINE

“El cine nos descubre también los rincones del mundo. Gracias a él nos fijamos en los detalles: cómo la lluvia resbala por el cristal de una ventana; cómo un viejo limpia los cristales de sus gafas; cómo una pared blanca reverbera casi musicalmente; cómo es, de noche, el peldaño de una escalera; el cine nos enseña de verdad qué es un automóvil, cómo se mueve desde dentro y desde fuera, cómo resbala en lo húmedo, cómo choca y se derrumba; lo que es la espera, lo que es la amenaza, lo que es la ilusión; las mil maneras como puede abrirse una puerta; las incontables significaciones de una silla, lo que pueden decir los faroles; lo que es una roca, la nieve, un hilo de agua, una mata, una vela en el mar; de cuántas maneras se puede encender un cigarrillo, o beber una copa, o sacar el dinero del bolsillo: un fajo de billetes o la última moneda.

Sobre todo, el cine hace salir de la abstracción en que el hombre culto había solido vivir. Presenta los escorzos concretos de la realidad humana. El amor deja de ser una palabra y se hace visible en ojos, gestos, voces, besos. El cansancio es la figura precisa del chiquillo que duerme en un quicio, la figura tendida en la cama, la manera real como se dejan caer los brazos cuando los vence la fatiga o el desaliento. Hemos aprendido a ver a los hombres y a las mujeres en sus posturas reales, en sus gestos, vivos, no posando para un cuadro de historia o un retrato. Sabemos qué cosas tan distintas es comer, y sentarse, dar una bofetada, y clavar un puñal, y abrazar, y salir después de que le han dicho a uno que no. Conocemos todas las horas del día y de la noche. Hemos visto el cuerpo humano en el esplendor de su belleza y en su decrepitud, lo hemos seguido en todas sus posibilidades: escondiéndose de un perseguidor o de las balas, hincándose en la tierra o pegado a una pared; dilatándose de poder o de orgullo; dentro de un coche; bajo el agua; o en una mina; fundido con un caballo al galope, o paralizado en un sillón de ruedas; haciendo esquí acuático, con la melena al viento, o con unos ojos ciegos y una mano tendida, a la puerta de una iglesia...” ¹³ *reflexión sobre el cine de Julián Marías*

¹³ <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/lecturasdecine.htm>

El cine hace su aparición mundial el 28 de diciembre de 1895 en París junto a los Lumière, sus primeras proyecciones impresionaron al público y provocaron reacciones inesperadas; la forma como se trabajó los planos y la posición diagonal de estos presenta una nueva forma de visualizar al mundo desde otra perspectiva. Poco tiempo después el impacto provocados por esas primeras tomas ayudaron a que el invento fuese conocido y difundido en el resto de ciudades de Europa y el mundo. La demanda por películas, desencadenó una carrera vertiginosa en la producción cinematográfica y en el perfeccionamiento narrativo de las historias.

Para el realista cinematográfico, Andre Bazin **“el mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo.”**¹⁴

¹⁴ BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el Cine?*. España: editorial Rialp S.A. pág 25

Desde esta perspectiva, es importante saber que el cine más allá de ser un arte, tiene los instrumentos necesarios para narrar hechos y leyendas, por medio del sonido e imágenes en movimiento. Filmar puede convertirse en una técnica que cuente historias reales, y que describa con mucha exactitud situaciones como: la vida política, social, económica y cultural de un pueblo.

Como bien lo afirma Alicia Poloniato, grabar una película significa la **“comunicación y expresión del yo más profundo y de una visión del mundo que no se logra por la repetición de fórmulas, sino por la creación de nuevas estructuras que muestren diferentes relaciones de valor.”**¹⁵

Cuando ingeniosos precursores del cine como: Max y Emil Skadanowski de Alemania, Thomas Alva Edison de Estados Unidos, y los hermanos Lumière de Francia intentaban encontrar la manera de grabar imágenes en movimiento, la realidad y el cine se entendían bajo un mismo concepto. Por lo tanto, para los realizadores de filmes, reproducir en una

¹⁵ POLONIATO, A. (1995): **Cine y Comunicación**. México: editorial Trillas. pág 58

serie de cuadros con movimiento un hecho del mundo real era su principal objetivo.

Bajo estas circunstancias, **“la realidad que el cine organiza y reproduce como quiere, es la realidad del mundo en el que estamos incluidos, es el *continuum* sensible del que la película recoge una huella a la vez espacial y temporal. Yo no puedo repetir un solo instante de mi vida, pero cualquiera de estos instantes el cine puede repetirlo indefinidamente delante de mí.”**¹⁶

Ahora bien, para poder hablar del cine como tal, es importante repasar primero en la evolución científica y técnica que permitieron la invención de la cámara de cine; la cual, por primera vez en la historia, captaría la imagen y el movimiento al mismo tiempo. Cabe entonces mencionar que dentro de este proceso fue indispensable la presencia de: la fotografía, la película instantánea y la linterna mágica.

¹⁶ BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el Cine?*. España: editorial Rialp S.A. pág 65

La fotografía por su parte, hacía posible la fijación de imágenes en una placa sensible a la luz, la misma que requería de casi ocho horas para plasmar la imagen. Se hicieron varias pruebas en el intento de reducir el tiempo de exposición a la luz. Hasta que en 1884, se introduce la película instantánea, con la cual la cámara podía obtener la fotografía inmediatamente. Finalmente, a finales del siglo XVIII, llega la linterna mágica; ésta funcionaba con lentes de aumento y un foco de luz, que juntos intentaban mostrar sobre un lienzo **“los objetos pequeños pintados en colores sobre vidrio que eran proyectados en grandes dimensiones.”** ¹⁷

En este punto, lo único que faltaba a las imágenes era movilidad, inconveniente que luego fue superado con fotografías animadas que seguían los ciclos del movimiento. Para entonces, ya se presentaban los primeros filmes, que aunque reflejaban significativas falencias despertaron sin duda el interés de las masas.

Por algún tiempo, la idea central de las películas giraba entorno de la reproducción absoluta del mundo real, **“el cine es el heredero de la**

¹⁷ POLONIATO, A. (1995): *Cine y Comunicación*. México: editorial Trillas. pág 10

fotografía y de su indiscutible enlace con la realidad visible. El tema de cine debe ser por tanto el mundo, a cuyo servicio se invento la fotografía fija: el mundo visible <<interminable>>, <<espontáneo>>, de <<sucesos accidentales>> y de repercusiones minúsculas.” ¹⁸ Así fue cómo la cámara de cine sirvió para captar e inmortalizar sucesos de la vida humana nunca antes vistos; como lo ocurrido en la primera guerra mundial y cuyas grabaciones años más tarde serían observadas por cientos de personas.

Sin intención de cambiar la concepción de cine real aparece en escena George Méliès; es él quien introduce los decorados contruidos, trucos y efectos de cámara en el rodaje cinematográfico. Luego, a partir de 1914, el cine cautiva al continente americano y, al igual que en Europa, los países de América trabajan también en el lenguaje narrativo, la evolución en el ritmo, reconocimiento del tiempo y espacio, interesantes movimientos de cámara, planos, etc.

En cuanto a la reproducción del sonido en los filmes, varios serán los estudios que se hagan antes de poder escuchar la voz de los

¹⁸ DUDLEY, A. (1993): **Las Principales Teorías Cinematográficas**. España: Ediciones Rialp. S.A. pág 143

personajes en la cinta cinematográfica. La empresa norteamericana de cine Warner Bros. **“es la primera empresa que se arriesga a producir las primeras películas sonoras y habladas. El primer intento parcial se aprecia en *Don Juan* (1926), y el segundo y más importante, en *El Cantor de Jazz* (1927), ambas dirigidas por Alan Crosland. Este nuevo paso tecnológico va a influir de manera determinante en la industria, en los profesionales que en ella trabajan, en los planteamientos estéticos de las historias, obligando a una reestructuración industrial que afectará, inevitablemente, a la comercialización de las películas en todo el mundo.”** ¹⁹

Ya para concluir estas líneas, es preciso adjuntar el significado etimológico de **cinematógrafo**, cuyo origen viene del vocablo griego: kinema= movimiento y gráphein= grabar. Entonces el cinematógrafo es **“ese instrumento, ese conjunto de técnicas ópticas, mecánicas químicas que permiten recoger las imágenes reales de los objetos y reproducirlas....”** ²⁰

¹⁹ <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque1/pag6.html>

²⁰ LA CASA INFORMATIVO CULTURAL. (2003): **REVISTA CCE LA CASA INFORMATIVO CULTURAL # 2: Lenguaje Cinematográfico IV**. Ecuador: editorial Pedro Jorge Vera CCE. pág 15

“....Este aparato no reproduce simplemente lo real, sino que lo transforma, lo moldea hasta el punto de crear una nueva realidad, un mundo que obedece a sus propias leyes. De ahí que provoque en el espectador, una nueva gama de impresiones, de reacciones, de ideas.”²¹

Finalmente, todos los aciertos y desaciertos que se dieron en el camino para perfeccionar al llamado arte del siglo XX, fortalecieron las potencialidades de este medio audiovisual que recoge elementos de la literatura, pintura, fotografía, música, danza, etc. y los integra al fenómeno del cine y sus películas. Es así como, el compromiso de los productores y cineastas va más allá de perpetuar en imágenes grabadas un momento de la historia, es también asociar la realidad con el lenguaje cinematográfico y sus técnicas; de manera que pase de una fotografía con movimiento a un documento visual que comunica y despierta razonamiento.

El cine, una vez que se adentra en el mundo íntimo de cada espectador, tiene la capacidad de transportarlo a situaciones irreales que

²¹ Idem, pág 15

lo apartan de la verdad por unos cuantos minutos u horas. Así mismo, puede llevarlo a visualizar circunstancias totalmente ciertas donde quienes cuentan la historia son los protagonistas reales.

2.1.1 LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

“Todo lo que observamos durante la proyección de un film, todo lo que nos emociona, lo que nos impresiona tiene una significación. Aprender a interpretar estas significaciones del cine es tan indispensable como comprender el ballet clásico, la música sinfónica o cualquier otro arte suficientemente complejo y con una larga tradición.” ²² Siendo esto verdad, no se puede ignorar que para observar y comprender una película se debe entender además del lenguaje verbal, el fílmico. Dicho en otras palabras, **“es necesario aprender a leer el lenguaje de las imágenes según el código audiovisual.”** ²³

El lenguaje del cine se enfoca, más bien, en proyectar las imágenes de manera que éstas hablen por sí solas. A partir de ello se puede descifrar el mensaje que la película trasmite a los espectadores, pues aun cuando los personajes de la historia se comuniquen a través del lenguaje universal (la palabra) es imposible dejar de lado el sentido

²² SÁNCHEZ, G. (2000): **Diplomado en Guionismo de TV Educativa- Modulo V.** México: editorial cete servicios educativos. pag 124

²³ LÓPEZ, L (1996): **Introducción a Los Medios de Comunicación.** Bogotá- Colombia: editorial Universidad Santo Tomás. pág 231

cinematográfico total, es decir, la ambientación, la fotografía, la dirección actuarial y el guión que en conjunto trabajan para dar sentido al filme.

Sin embargo, es pertinente aclarar que en ningún momento el lenguaje cinematográfico se aparta del universo de la lingüística y la semiótica, ciencias dedicadas al estudio del lenguaje y los signos respectivamente. Fue el francés Christian Metz quien introdujo el estudio de la semiótica al cine, con la intención de **“explicar el modo en que el significado se expresa en una película y el modo en que se comunica al público dicho significado”** ²⁴, sin que esto quiera decir que el espectador deba saber obligatoriamente en que consiste el lenguaje fílmico para comprender la cinta.

Bajo el escenario del lenguaje fílmico se deben mencionar también los dos elementos que lo integran: las imágenes y el sonido. Las imágenes, conocidas en la cinematografía bajo el nombre de fotogramas, son las pequeñas piezas que ayudan a construir y dar significación a la película; en tanto, el sonido sirve para complementar esta información visual y volverla mucho más específica y expresiva. Es necesario conocer

²⁴ ALLEN, R. GOMERY, D (1995): **Teoría y Práctica De La Historia Del Cine**. España: editorial Paidós. pág 109

estos conceptos para poder entender a Umberto Eco, cuando habla sobre la existencia de códigos y subcódigos del cine y de las articulaciones de éste.

Según el semiólogo Umberto Eco, es posible deducir dos modos de articulación de los códigos cinematográficos: El primer modo presenta **“la relación vertical entre significante y significado: La figura que se ve (significante) nos remite a otra que podemos recordar y que está marcada por nuestra experiencia anterior (significado)... Mientras que la segunda articulación relaciona a los signos entre sí, en el contexto de una frase o de una foto.”**²⁵

Pero además de estos dos modos de articulación, bastante claros, Eco sugiere un tercero **“que está en la secuencia de los fotogramas; nos hace ver nuevas relaciones que no estaban en las articulaciones anteriores. Esto le da una dimensión más al cine sobre la lengua: Los diferentes significados no se subsiguen a lo largo del eje**

²⁵ PAOLI, A (1997): **Comunicación e Información Perspectivas Teóricas**. México: editorial Trillas. pág 37

sintagmático, sino que aparecen copresentes y reaccionan uno en relación con el otro haciendo aparecer varias connotaciones.” ²⁶

Visualizando estos tres esquemas, que de una u otra manera ayudan a comprender mejor una película, sus partes y la razón profunda de su unidad; lo que sí es seguro es que **“el cine tiene sus propias particularidades como productor de significado, por eso la semiótica pretende explicar todo éste proceso de significación en general, independientemente de la forma que tome esa significación.”** ²⁷ Eso quiere decir que, todo el lenguaje fílmico posee una variedad de códigos que debido a la evolución cinematográfica y desarrollo tecnológico se renuevan con el tiempo.

Después de todo, tal como lo sostiene Alberto Pereira, el contenido y la expresión en el lenguaje cinematográfico se mezclan entre sí. *La expresión* con sus dos sustancias, la visual y la auditiva; la primera es **“una imagen visual en movimiento y secuencial, a colores o en blanco y negro; es también los trazos del lenguaje verbal (la escritura), la iluminación. Y la sustancia auditiva será el lenguaje oral,**

²⁶ Idem, pág 37

²⁷ ALLEN, R. GOMERY, D (1995): **Teoría y Práctica De La Historia Del Cine.** España: editorial Paidós. pág 111

la música, los sonidos naturales y artificiales, el silencio.” ²⁸ Ambas se organizan bajo la significación audiovisual para luego ser descifrables al espectador.

Por su parte, *el contenido* se enfoca en la historia que quiere relatar, en como lograr que el mensaje de la película llegue a ser entendido; y por supuesto, en la reacción emotiva que éste provoque. Es así como, el contenido cinematográfico se construye con una variedad de planos (plano general, primer plano, plano americano, primerísimo primer plano, etc); de ángulos (campo y contracampo, picado, contrapicado, toma normal); movimientos de cámara (panorámica, travelling, tild up, tild down); iluminación; recursos cinematográficos (encadenado, disolvencia, salto directo, barrido, etc); ritmo y montaje hábilmente manejados dentro de los límites de tiempo y espacio.

Después de esta explicación, está por demás claro, que el lenguaje cinematográfico esta integrado por imágenes y sonidos que bajo un esquema estético y fílmico logran construir una nueva historia; cuya trama puede pertenecer a un episodio del mundo real (cine verdad), o también

²⁸ PEREIRA, A (2002): **Semiótica y Comunicación**. Ecuador: Ediciones Científicas Agustín Álvarez, FEDUCOM. pág 142

ser una muestra de la creatividad e invención particular del cineasta (cine argumental). Dependiendo de ello, se puede determinar si la película maneja un lenguaje fílmico documental o fílmico argumental.

En ese sentido, es propicio mostrar las características de ambos tipos de lenguajes e indicar que el argumento es una cualidad dentro de la narración cinematográfica; y que como tal, nace en los géneros donde el protagonista tiene una libertad mayor sobre las circunstancias (relatos de ciencia- ficción- aventuras- terror), lo cual no ocurre en el escenario de la vida real. Así, cuando se habla sobre el lenguaje argumental, la utilización del montaje, desplazamientos de cámara y demás trucos son fundamentales para dar un nuevo sentido a la película.

El cine argumental recrea la realidad y sus personajes, y aunque a veces parta de un hecho real, siempre incluirá en la narración elementos que reflejen el estilo personal del realizador.

Respecto al lenguaje documental, ocurre todo lo contrario. Este **“presupone un enfoque totalmente distinto ya que sus**

circunstancias están vinculadas a la realidad inmediata. Sus protagonistas son los hechos reales, los personajes reales, las circunstancias reales. Todo ello impone al libretista y al director una investigación en el terreno, así como un tratamiento ligado a los objetivos del film.”²⁹

Por consiguiente, realizar una película bajo los parámetros del lenguaje documental implica una fidelidad absoluta a los acontecimientos, pudiendo contarlos de diferentes maneras y si se quiere también recrearlo sin alterar el contenido de la historia que se va contar.

En una creación documental cinematográfica la forma como se narren los acontecimientos depende mucho del realizador, es él o ella los que definirán el estilo y lenguaje que va a utilizarse para contar la historia.

Las formas son muy variadas, de modo que a veces, los mismos personajes son quienes narran los hechos; en otros filmes se utiliza en cambio una voz en off; o también hay ocasiones en las que el realizador

²⁹ FELDMAN, S (1996): **El Director de Cine**. España: editorial Gedisa, pág 27

es el encargado de contar la historia de principio a fin. No obstante, es oportuno tener presente que dentro del lenguaje cinematográfico se incluyen también las varias estructuras narrativas (lineal- no lineal- circular) y los diferentes tipos de símbolos con su significación, la misma que puede variar dependiendo de la temática.

Indiscutiblemente, el lenguaje cinematográfico determina la forma y la narración de la cinta documental sin embargo; lo realmente importante esta en el aporte social que deja el producto final, es decir, en la secuencia de fotogramas que muestran y comunican al espectador sobre las diferentes realidades, culturas y pueblos del mundo; contribuyendo así a la formación de su memoria audiovisual.

2.1.2 HISTORIA DEL CINE

El nacimiento de la cinematografía es el resultado de una serie de investigaciones físicas y químicas, cuyo propósito era encontrar la manera para que las personas experimentaran la ilusión del movimiento a través de imágenes captadas por una cámara. Luego de una infinidad de intentos en el año 1890, Thomas Alva Edison consigue materializar ese sueño y crea el *cinetoscopio*, el cual junto a la ingeniosa máquina óptica mecánica de los Lumière (1895) que llamaron *cinematógrafo*, hacen realidad el inicio de este nuevo arte, el cine.

Las primeras filmaciones no fueron más que unos pocos minutos de proyección que entretenían a las grandes masas, las cintas cinematográficas Lumière eran recreaciones de actividades y momentos cotidianos de la sociedad parisina. Estos primeros filmes documentales, no sólo se presentaron en París sino que un año más tarde (1896) llegarían a ciudades como: Londres, Bruselas, Berlín, Madrid, entre otras. En ese mismo año se haría la primera producción española "*Salida de Misa mayor del Pilar*" del aragonés E. Gimeno.

De esta forma, el cinematógrafo iba ganando importancia mientras ampliaba sus capacidades al demostrar que además de retratar la realidad en las películas, era posible también introducir elementos nuevos como la poesía y el teatro. A este escenario llega George Méliès, quien añade el montaje y la fantasía, al trabajo fílmico. Entre sus obras más importantes están: *"Escamotage d'une dame"*; *"Le voyage á travers l'impossible"*.

Mientras tanto en 1898, se crean en Estados Unidos las primeras productoras cinematográficas: Edison y Vitagraph. Un año más tarde; surge la escuela de cine en Inglaterra con F. Williamson y G. A. Smith. El cine italiano, en cambio, mostrara un interés especial por el cine espectáculo, obras como: *"Quo Vadis"* (1913), y *"Cabirina"* (1914) demostraría que el fenómeno del cine tenía grandes posibilidades en el mercado mundial. Quien si supo aprovechar desde sus inicios esta mina de oro fue los Estados Unidos, que con el film *"The birth of a nation"* (1915) del cineasta norteamericano David W. Griffith, comprobaron que las películas con buen argumento cinematográfico y gran calidad artística son las que más interesan al espectador.

Para el año de 1915 se daría paso a una nueva etapa, el cine mudo donde se evidencia una descarga de originalidad y brillantez en cada producción fílmica. La realización de películas cómicas toma fuerza y entre sus personajes protagonistas más destacados está el estadounidense Charles Chaplin, cuya actuación consistía en ***“un mimetismo que tiene mucho de la mecanicidad del títere y las actividades del ballet clásico.”***³⁰ Entre sus principales obras están: *“El emigrante”* (1917), *“Una vida de perro”* (1918), *“El Chico”* (1920).

Mientras tanto en Europa, la primera guerra mundial resultaba un gran obstáculo para el desarrollo cinematográfico, hecho que fortaleció el surgimiento de la industria norteamericana en el cine. De todos modos, cineastas y realizadores del viejo continente, seguían trabajando en nuevas corrientes y tendencias artísticas; en Alemania la corriente del expresionismo toma fuerza de la mano de Ernest Lubitsch, Friedrich Munrau y Fritz Lang, quienes darían a sus producciones cinematográficas el estilo de esta nueva corriente ajena al realismo, y que sugiere más bien un nuevo tipo de filme espectáculo.

³⁰ POLONIATO, A. (1995): *Cine y Comunicación*. México: editorial Trillas. pág 15

En cuanto al cine ruso, y una vez ocurrida la revolución en 1917 se **“dio paso a numerosas e importantes aportaciones teóricas que se concretaron en los trabajos de Dziga Vertov - sobre todo el "cine ojo": objetividad de la cámara; de Lev Kulechov - en su laboratorio experimental desarrolló la teoría del montaje; y el grupo de la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), dirigido por Gregori Kozintev, Leoni Trauberg y Sergei Yukevitch. ”**³¹

Junto a los aportes de Dziga Vertov, Lev kulechov y Usevolod Pudovkin está la genialidad de Sergie Eisenstein, quien alega que **“un filme es una composición de estructuras que se definen por conflictos de imágenes que el realizador debe seleccionar en la sala de montaje para provocar emoción estética.”**³² Este cineasta soviético, realizo muchas obras de gran calidad artística e ideológica como: *“La huelga”* (1924), *“El acorazado Potemkin”* (1925).

En Francia sobresale la cinematografía de Abel Gance, quien propuso un cine grandilocuente y espectacular; el cine italiano después de su gran éxito con las películas históricas y la actuación de actrices de

³¹ <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque1/pag4.html>

³² POLONIATO, A. (1995): *Cine y Comunicación*. México: editorial Trillas. pág 14

renombre, no consigue mayor éxito. Por su parte, el cine español trabaja por ganarse un espacio dentro del mercado cinematográfico y presenta cintas con grandes posibilidades de comercialización: "*La verbena de la Paloma*" (1920), "*La casa de la Troya*" (1924). Finalmente, al norte del Europa brilla la producción filmica de Suecia, con los realizadores V. Sjöström, M. Stillery el danés Carl Theodor Dreyer, quien grabó una de las cintas más relevantes de la época "*La pasión de Juana de Arco*" (1928).

A pesar de que la primera guerra mundial retrasó significativamente la evolución y avances técnicos del cine, tres años antes de que concluyera la década de los 20, el 6 de octubre de 1927 se grabó la primera película sonora "*El Cantor de Jazz*" de Alan Crossland con este filme se dará inicio a una época; donde se incluye a la imagen cinematográfica un nuevo elemento, el sonido.

El auge del cine sonoro empieza en 1930, el mismo año en que Charles Chaplin se incluye a la producción con audio y hace la película "*Luces de la Ciudad*". Entre los realizadores norteamericanos más destacados de este período se puede mencionar a: J. Von Sternberg, King Vidor, Robert Flaherty, J. Ford, etc. El cine de Hollywood, dará

prioridad a seis nuevos géneros: “La comedia americana (Caballero sin espada, de Capra, 1936), el género burlesco (Los hermanos Marx), las películas musicales (Fred Astaire y Ginger Rogers, las Ziegfeld Follies), el film policíaco y de gangsters (Scarface, Doy un fugitivo, El delator), el drama psicológico y de costumbres (Back Street, Jezabel), el film fantástico o de terror (Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, El hombre Invisible, Frankenstein) y el wester (La diligencia, 1939).”³³

Por su parte, el cine británico estuvo sumido en la mediocridad, por lo que muy pocos son los filmes que se pueden rescatar de esos años “*La vida privada de Enrique VIII*” (1933), “*39 escalones*” (1935), “*La sinfonía de los bandidos*” (1936).

El cine español, no produjo entre 1930 y 1934 ninguna cinta relevante, únicamente el magnifico documental de Luís Buñuel “*Las Hurdes*” (1932). La cinematografía francesa se impone con una nueva tendencia, el realismo poético impulsada por importantes realizadores como: Jean Renoir, Marcel Carné, Jean Vigo. Tiempo después en 1935, se añade un nuevo elemento a la cinematografía, el color presentado

³³ BAZIN, A. (1966): ¿ *Qué es el Cine?* . España: editorial Rialp S.A. pág 127- 128

magníficamente ante la audiencia en la película *“Lo que el viento se llevo”* (1939) de Victor Fleming. Así mismo, el cine de animación fija sus bases con Walt Disney, reconocido cineasta norteamericano.

Es pertinente señalar que en el resto del mundo el trabajo cinematográfico no se detuvo, pero **“la producción americana y francesa bastan para definir claramente el cine sonoro de la anteguerra como un arte que ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez.”** ³⁴

La segunda guerra mundial sirvió de pretexto para que surgieran algunos filmes propagandísticos y documentales de guerra que intentaban reflejar la realidad mundial como consecuencia del conflicto, dicha producción fílmica no solo fue exitosa en Europa sino también en Estados Unidos con la serie *“Por qué combatimos”* (1942- 1945).

Una vez cesadas las hostilidades en todo el mundo, se dio paso al nacimiento de nuevas corrientes como el neorrealismo italiano; **“ese**

³⁴ BAZIN, A. (1966): *¿ Qué es el Cine?* . España: editorial Rialp S.A. pág 128

nuevo cine de la Italia doliente y maltrecha de la postguerra, con sus millones de desocupados, su miseria y su hambre, hace películas rompiendo esquemas, tradiciones y sistemas productivos: busca a sus actores entre la gente de las calles, les propone los diálogos y deja que ellos mismos corrijan o inventen sus parlamentos, se aleja de los viejos estudios, de los vestuarios, de las grandes escenografías y filma en los suburbios y las viviendas humildes, se identifica con drama de los jubilados olvidados, de los pescadores explotados y el pueblo oprimido.”³⁵ Entre sus obras más valiosas están: *“Roma, ciudad abierta”* (1945) de Rossellini, *“Ladrón de bicicletas”* (1948) de Vittorio De Sica y *“La terra trema”* (1948) de Visconti.

El neorrealismo se difundió al resto del mundo, y países como Estados Unidos dieron cabida a producciones donde se proyectaba las secuelas de la guerra. Sin embargo, también fue posible trabajar en películas de otro género como: la comedia o el musical. En 1947, junto a otro momento bélico (la guerra fría) el crecimiento cinematográfico se ve perjudicado, como consecuencia de la represión y conservadurismo político que se vivía; varios cineastas recurrieron al exilio para salvar sus

³⁵ [http:// www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revista01/index.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revista01/index.html)

vidas de ésta *cacería de brujas*, término que se dio a este fenómeno reaccionario que se extendió hasta 1955.

La década de los 50 da inicio a una competencia abierta entre el cine y la televisión, muchas de las personas que antes llenaban los espectáculos de cine prefieren quedarse en casa y disfrutar de los encantos de la pantalla chica. **“En lo comercial, los resultados tuvieron para el cine una gran importancia. Desapareció rápidamente el film de complemento o de serie B: films del oeste, relatos policiales, diversas aventuras, comedias familiares. Los grandes estudios entraron en crisis, aunque poco después resolvieron producir su propio material para TV. Se fomentó la producción independiente y la semindependiente (es decir, capitales traídos desde fuera a una empresa productora para realizar un único film o un reducido número de films). Se experimentó con el cine relieve, con el Cinerama y con el CinemaScope (1952- 1953), además de intensificarse la producción en color, todo ello con el objetivo de dar en la pantalla cinematográfica lo que la TV no podía ofrecer.”**³⁶

³⁶ ROMAGUERA, J. ALSINA, H. (1998): *Textos y Manifiestos del Cine*. España: ediciones Catedra. pág 543

Durante estos años, países como Egipto, la India y Japón también hicieron algo de cine, claro con ciertas limitaciones económicas y técnicas propias de la época. En el caso particular de Japón, se pueden citar a dos valiosos cineastas: Mizoguchi "*La vida de O'Haru*" (1951) y Kurosawa "*Los siete samuráis*" (1954). Luego en 1959 llega un nuevo grupo de realizadores que proponen una serie de innovaciones estéticas que dejen atrás el tradicional lenguaje cinematográfico, los cineastas más destacados de este período son: Truffaut, Camus y Chabrol.

A partir de 1960, la producción fílmica fue creciendo independientemente de lo que determinara cualquier corriente cinematográfica; el contenido de las obras buscaba reflejar los problemas del hombre contemporáneo, era un cine más profundo.. En Italia por ejemplo, personajes como Antonioni, Bertolucci y Fellini trabajan en un cine inspirado en su estilo personal, *cine de autor*. Mientras tanto, el cine de Hollywood, lleva a la pantalla gigante un proyecto más narrativo, anticomercial y de vanguardia.

Para América Latina el arte del cinematógrafo llega también a finales del siglo XIX, obviamente las condiciones económicas y sociales

no fueron las mismas, por lo que su consolidación y perfeccionamiento técnico le tomaría más tiempo en relación con lo sucedido en Francia, Italia, Alemania e incluso los Estados Unidos, quien con su sólida industria cinematográfica manejo inicialmente la producción latinoamericana.

De todos modos, las cualidades del cine latino lograron sobresalir e hicieron de su producción fílmica, una de las etapas más representativas en la historia del séptimo arte. En el caso de Cuba, su cine se caracterizó principalmente por la incesante producción documental motivada en gran parte por la revolución de 1960, entre sus grandes realizadores sobresalen: Tomás Gutiérrez Alea *"La muerte de un burócrata"* (1966), *"Memorias del subdesarrollo"* (1968) y *"Fresa y Chocolate"*- (1993); Manuel Octavio Gómez *"La primera carga del machete"* (1968 /1969), Humberto Solás *"Manuela"*- 1966; *"Lucia"* (1968), y Santiago Álvarez, creador de excelente cortometrajes como: *"Año 7"* (1966) y *"L.B.J."* (1968)

En lo que respecta al cine mexicano, los años 40 fueron decisivos, pues no solo fue la época donde sus películas se difundieron internacionalmente, sino que también se contó con el aporte de importantes cineastas mexicanos como: Emilio Fernández *"María"*

Candelaria" (1944); Fernando de Fuentes *"El compadre Mendoza"* (1933); las obras de los autores españoles exiliados Luís Buñuel *"Los olvidados"* (1950); Carlos Velo *"Torero"* (1956). Y desde luego, el internacional Arturo Ripstein con *"Tiempo de morir"* (1965), y *"La hora de los niños"* (1969).

Como parte de la historia del cine mexicano, es oportuno resaltar el papel fundamental que desempeñó el actor Mario Moreno "Cantinflas" cuya peculiar actuación superó las expectativas económicas de los empresarios y dueños de las salas de cine. Uno de sus grandes éxitos es el filme *"El padrecito"* (1964).

Respecto con la cinematografía brasileña, sus importantes realizadores conocidos mundialmente han sido: Glauber Rocha con *"Deus e o diabo na terra do sol"* (1964); *"Terra em transe"* (1967), Mario Peixoto con su filme *"Limite"* (1930), Carlos Diegues *"Ganga zumba"* (1964), Nelson Pereira Dos Santos *"Vidas secas"* (1963), J. Pedro Andrade *"Garrincha, alegria do polvo"* (1963) y *"Macunaíma"* (1969).

El cine argentino contó con los filmes de José A. Ferreira "*La muchacha del arrabal*" (1922), Luís Cesar Amadori "*Santa Cándida*" (1945), Leopoldo Torres Ríos "*El crimen de Oribe*" (1950). A partir de los años sesenta, la producción argentina se llenará de jóvenes cineastas cuyas nuevas ideas les abrirán las puertas al extranjero. Entre los más destacados se incluyen: Fernando Birri, Hector Olivera, el destacado Eliseo Subiela, y Juan José Campanella, Maria Luisa Bemberg y Luís Puenzo.

En Perú, Francisco Lombardi es su representante internacional, muchos de sus trabajos son reproducciones de hechos reales ocurridos en el Perú, así como también adaptaciones de obras literarias. Entre sus cintas más importantes están: "*La ciudad y los perros*" (1985) basada en la célebre novela de Vargas Llosa; "*Boca de lobo*" (1988) ganadora de un premio en el Festival de San Sebastián; "*Pantaleón y las visitadoras*" (1999- 2001) y su más reciente trabajo "*Ojos que no ven*" (2003).

En Chile el material cinematográfico más destacados corresponde a los realizadores: Raúl Ruiz, Helvio Soto y Miguel Litín, éste último por problemas con el gobierno tuvo que realizar la mayor parte de sus obras

en el extranjero. Por su parte Bolivia, enfoca su trabajo un filmico hacia las culturas indígenas y la recuperación de los valores nativos. El realizador Jorge Sanjinés con las obra: *"Yawar Malku"* (1969) y *"Fuera de aquí"*, una coproducción con la Universidad Central del Ecuador saca de las sombras al cine boliviano y lo acredita internacionalmente. Finalmente está el cine colombiano muy bien representado por Víctor Gaviria *"La vendedora de rosas"* (1998) y Sergio Cabrera *"La estrategia del caracol"* (1994); y en Venezuela Roman Chalbaud, creador de la reconocida película *"La oveja negra"* (1987).

Pues bien, tras esta breve cronología del cine latinoamericano se puede concluir que esta producción deja atrás las cintas comerciales, carentes de significación y sentido humano. Y en lugar de eso, se proyecta **"como un nuevo cine de denuncia de la situación social, económica y cultural."** ³⁷

Se habla, entonces, de un cine que trabaja con una creatividad sin límites, donde el realizador puede plasmas su ideología independientemente de que ésta influya o no en la comercialización de la

³⁷ [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revista 01/index.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revista%2001/index.html)

cinta. No obstante, es justamente ésta una de las causas principales, para que el cine latino se haya distanciado de la industria cinematográfica y no consiga ni la mitad del éxito económico que tiene Hollywood.

A esto se debe añadir la desventaja producida por el constante avance tecnológico de los países industrializados, que con el fin de acrecentar su riqueza y acaparar mercado, introducen una infinidad de artefactos (VHS- DVD- MP3- cine en casa- cámaras digitales) que por la situación económica de los países latinoamericanos son imposibles de superar, y encarecen aun más los costos de producción cinematográfica.

Además, hay otros problemas como: el poco respaldo legal y de financiamiento que reciben del estado, la falta de escuelas nacionales de cine que refuercen la capacidad y profesionalismo de los cineastas, la insuficiente difusión local e internacionales de las películas realizadas, el insignificante valor que se le da a la conservación de la historia en imágenes, y la poca capacidad de lectura crítica que permita una evaluación concienzuda del contenido cinematográfico.

No obstante, tratar de resolver todos estos inconvenientes tomaría mucho tiempo, pero eso no significa que la calidad y originalidad del cine latino se vean perjudicadas. En la actualidad, el contenido y mensaje que este proyecta no solo refleja su particular estilo cinematográfico; sino también la inconformidad de los pueblos y su problemática social, lo cual ha servido para motivarlos a generar el cambio e integrarlos a la realidad mundial.

2.1.3. HISTORIA DEL CINE ECUATORIANO

A pesar de que el arte cinematográfico no parece mostrar mayor trascendencia en la sociedad ecuatoriana, como bien lo hace, la obra plástica del maestro Oswaldo Guayasamín y valiosos escritores de la literatura nacional. No se puede pensar que Ecuador pasó por inadvertido el fenómeno de la imagen en movimiento.

El cine hizo su presentación oficial el 28 de diciembre de 1895 en París, mientras que al Ecuador llegó el 7 de agosto de 1901 a la ciudad de Guayaquil, donde gran número de ecuatorianos vio por primera vez a través del biógrafo americano Edison, las siguientes secuencias cinematográficas extranjeras: *“Exposición de París en 1900”*, *“Escenas de la pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo”*, y *“Los funerales de la reina Victoria.”*

A pocos años en 1906, se registran las primeras producciones nacionales bajo la dirección del italiano Carlo Valenti, quien filmó *“La procesión del Corpus en Guayaquil”* iniciando así la historia del cine en el

Ecuador. Luego el 18 de julio de 1906, el cine llega a Quito y los espectadores de la capital pueden disfrutar de muestras como: *“El hotel encantado”*, *“El enamorado de la luna”*, *“Las Festividades patrias del diez de agosto”*, está última producida por Carlo Valenti.

En la década de 1920 la exposición de filmes se había difundido notablemente, por lo tanto, las sales de cine eran una realidad tanto en Quito como en Guayaquil. Muchos de los grandes realizadores de toda la historia del cine ecuatoriano corresponden a esta época, según la investigadora Wilma Granda **“cerca de cincuenta filmaciones documentales y argumentales se realizaron en un marco de recesión económica y de crisis en la dirección política del estado.”** ³⁸

El cineasta guayaquileño Augusto San Miguel es uno de los primeros creadores de la producción nacional, **“con apenas diecinueve años, hizo el largometraje “EL TESORO DE ATAHUALPA”, luego “SE NECESITA UNA GUAGUA” y “UN ABISMO Y DOS ALMAS.”** ³⁹ Además presentó tres documentales: *“Actualidades Quiteñas”*, *“Panorama del Ecuador”* y *“Desastre de la vía férrea”*.

³⁸ GRANDA, W (1995): *Cine Silente en Ecuador*. Ecuador: editorial CCE. pág 62

³⁹ Idem, pág 82

Posteriormente, están los trabajos documentales del sacerdote salesiano Carlos Crespi que trabajo junto a otro italiano Carlo Bocaccio y graban un documental etnográfico llamado: *"Los invencibles shuaras del alto amazonas"* (1926); esta cinta no solamente documentó en imágenes la realidad de las comunidades indígenas del oriente, sino que además consagró al sacerdote italiano como el pionero del cine documental ecuatoriano. A este período se suman los trabajos realizados por productoras independientes como: Ocaña Film y Olmedo Film, cuyo material también aportó a la filmografía nacional.

Sin embargo, como era de esperarse llegaron las dificultades y con ellas el cine sonoro, para lo que el Ecuador no estaría del todo preparado. Pese a este contratiempo, se hicieron algunas películas con audio entre las que destacan: en primer lugar, *"Guayaquil de mis amores"*; luego vendría el melodrama *"La divina canción"* y el filme catastrófico *"Incendio"*.

Como resultado de los inconvenientes que provoco la introducción del sonido en las películas ecuatorianas, y otras circunstancias de carácter más bien económico y político; desde 1930 hasta 1970 el desarrollo cinematográfico de este país quedo suspendido. Pero eso no

impidió que los ecuatorianos siguieran viendo cine, la industria extranjera y en menor escala algunas cintas nacionales hechas por aficionados, continuaron proyectándose en las salas de cine del país.

Aparentemente; esos varios años de receso sirvieron para que nuevos cineastas y estudiosos del arte, volcaran todo su interés y dedicación en el desarrollo de un renovado y auténtico cine ecuatoriano. Es la época de los documentales de Gustavo e Igor Guayasamín, las historias de Camilo Luzuriaga, el estilo contemporáneo de Sebastián Cordero, Manolo Sarmiento y muchos más. En este escenario, y como un respaldo al cine nacional, se crea la Cinemateca Nacional del Ecuador el 28 de diciembre de 1981; **“su centro de investigación y documentación conforma un acervo filmográfico y videográfico con amplia documentación intertextual que logra inscribir al cine en la historia de la cultura ecuatoriana”** ⁴⁰ y que por si fuera poco lo considera parte de su patrimonio cultural.

Así es entonces, como se escribió la llegada del cine a la sociedad ecuatoriana. Sus primeros pasos, los aciertos y desaciertos propios de un

⁴⁰ <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/temas/cine10.htm>

período de crecimiento, la inolvidable edad de oro del cine nacional, esos largos años de crisis y por último el tiempo actual, donde la cantidad y sobretodo la calidad de los trabajos fílmicos, reflejan una sociedad que busca en el cine imágenes cargadas de significación y valores.

2.1.4. GENEROS CINEMATOGRAFICOS

Así como es importante aprender sobre el lenguaje audiovisual en el cine, así también es necesario saber qué son los géneros cinematográficos y para qué sirven. Básicamente se puede decir que son las varias formas que el realizador tiene para contar la historia de su película. Es decir, son una serie de modelos narrativos con cualidades y personajes bien definidos que clasifican en determinado género y facilita al espectador el reconocimiento del tipo de filme que esta viendo, sea este: drama, comedia, terror, documental, etc.

Los géneros cinematográficos deben su nacimiento al arte de la literatura, que hizo posible que las diferentes formas de representación

artística lleguen primero al teatro y luego se proyecten con total éxito en la pantalla gigante, el cine.

El mundo cinematográfico tiene una variedad enorme de géneros, entre los cuales están: drama, ficción, comedia, western, musical, terror, policial, romance, tragedia, melodrama, cine bélico, cine de fantasía, cine arte, cine de animación, y por supuesto el cine documental.

Todos estos géneros se desarrollan bajo un estilo y contenido profundos, los cuales han permitido determinar si la producción fílmica responde a una creación personal del cineasta con ciertos elementos tomados de la realidad, o es un reflejo absoluto de un acontecimiento real contado por sus propios protagonistas

El género documental trabaja por **“ofrecer un documento de la realidad. La cámara se sitúa ante el fenómeno que quiere retratar y lo capta con el mayor índice de verosimilitud posible.”**⁴¹ Mientras que el género ficción crea sus propios escenarios y personajes, y aunque en

⁴¹ <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/extras/glosariogen.html>

ocasiones emplea elementos propios del documental, jamás va a dejar de incluir las situaciones inventadas y los efectos de luz y sonido.

Queda señalado entonces, que los géneros cinematográficos sirven para determinar la forma como se va a narrar una historia según determinados principios y estilos, que le dan a la imagen y al guión fílmico características especiales que profundizan aun más su significación.

BIBLIOGRAFÍA

- **ALLEN, R. GOMERY, D (1995): Teoría y Práctica De La Historia Del Cine.** España: editorial Paidós
- **BAZIN, A. (1966): ¿ Qué es el Cine?.** España: editorial Rialp S.A.
- **DUDLEY, A. (1993): Las Principales Teorías Cinematográficas.** España: Ediciones Rialp S.A.
- **FELDMAN, S (1996): El Director de Cine.** España: editorial Gedisa
- **GRANDA, W (1995): Cine Silente en Ecuador.** Ecuador: editorial C.C.E
- <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/lecturasdecine.htm>
- <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/extras/glosariogen.html>
- <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/temas/cine10.htm>

- <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque1/pag6.html>
- <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque1/pag4.html>
- <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revista01/index.html>
- **LA CASA INFORMATIVO CULTURAL. (2003): REVISTA CCE LA CASA INFORMATIVO CULTURAL #2: Lenguaje Cinematográfico IV. Ecuador: editorial Pedro Jorge Vera C.C.E**
- **LÓPEZ, L (1996): Introducción a Los Medios de Comunicación. Bogotá- Colombia: editorial Universidad Santo Tomás**
- **PAOLI, A (1997): Comunicación e Información Perspectivas Teóricas. México: editorial Trillas**
- **PEREIRA, A (2002): Semiótica y Comunicación. Ecuador: Ediciones Científicas Agustín Álvarez, FEDUCOM**
- **POLONIATO, A. (1995): Cine y Comunicación. México: editorial Trillas**

- **ROMAGUERA, J. ALSINA, H. (1998): Textos y Manifiestos del Cine. España: ediciones Cátedra**
- **SÁNCHEZ, G. (2000): Diplomado en Guionismo de TV Educativa- Modulo V. México: editorial CETE- servicios educativos.**

CAPITULO III

EL CINE DOCUMENTAL

3.1. CINE DOCUMENTAL

"El documental representa el mundo de la responsabilidad individual y la acción social, el sentido común y la razón del día a día; se enfrenta a lo históricamente trascendental y lo evidentemente cotidiano —todo ello expresado en el sentido y la retórica del realismo clásico—.” ⁴² *Bill Nichols*

Todas aquellas imágenes cinematográficas que exploran, documentan, y explican la historia de la humanidad y sus acontecimientos corresponden al denominado cine documental; el cual a diferencia de otros géneros filmicos, guarda una íntima relación con el mundo real. Por consiguiente, las películas realizadas según los principios del documental se desarrollan en escenarios reales, con el respaldo del testimonio de sus protagonistas, y por supuesto; en un tiempo y espacio verdaderos.

⁴² NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental**. España: editorial Paidós. pág 158

Como señala Roque González, “el cine documental posee esa tajante característica de ponernos en contacto, parcial pero efectivamente, con lo real, pero no el real recreado metafóricamente, con mayor o menor fidelidad, como ocurre con el cine narrativo. Tampoco tiene que ver el real de la pura percepción formal del cine experimental. Lo real de facto, lo real en acción, es la imagen en espejo de nuestra cotidianeidad, de nuestro propio acontecer, de nuestro propio espíritu.”⁴³

Las primeras imágenes en formato de cine son precisamente documentales, pues antes de que éste invento se convirtiera en un espectáculo de masas, el objetivo central de los primeros realizadores y cineastas era informar por medio de fotogramas sobre la cultura, religión, política y estilo de vida de sus pueblos para luego darlos a conocer en distintas ciudades. Tiempo después; fue inevitable que la imaginación y la ficción no transformaran el enfoque veraz y transparente de la cinematografía, por lo que empezaron a producirse películas con escenarios contruidos y personajes ficticios que actuaban y representaban una historia falsa, producto de la imaginación del cineasta.

⁴³ <http://www.geocities.com/imaginariocine/cinedocumental.html>

Y aunque el cine ficción tuvo gran aceptación en el público, la necesidad de capturar con el “ojo de la cámara” sucesos reales de la vida humana que ayuden a la construcción de una fuente histórica, con información audiovisual capaz de revivir al pasado; permite que los principios cinematográficos del neorrealismo italiano, la teoría realista de Andre Bazin, la escuela documentalista inglesa de John Grierson, entre otros; restablezcan el valor histórico-sociológico y el carácter social del cine documental.

Su trascendencia en la memoria individual y colectiva de una nación jamás estuvo en duda. Por el contrario, actualmente el documental no solo atrae sino que además despierta la conciencia crítica del espectador, y lo pone frente a frente con la realidad; mostrándole que hasta los momentos y acciones más insignificantes constituyen una pieza fundamental en el archivo audiovisual de la sociedad.

Como bien lo dice el documentalista Igor Guayasamín, “el documental es un testimonio de vida que deja al descubierto historias humanas distintas, que de una o otra forma se convierten

en el antecedente o causa de la historia social, política o económica de un pueblo.”

En cuanto a la producción fílmica de éste género, es preciso saber que para alcanzar todas las virtudes del documental en un filme, se debe mantener el principio de fidelidad con los hechos y conservar la responsabilidad de narrar con objetividad. Por ello, un buen documentalista, **“debe penetrar en la intimidad de las grandes estructuras cósmicas para extraer de ellas, a la vez, la fisonomía particular de cada país y su universalidad.”** ⁴⁴

Finalmente, el género documental se debe por completo a la realidad social y cultural de los individuos; son ellos los verdaderos protagonistas de los acontecimientos registrados con la cámara de cine. Y es por ellos que se mantiene vivo y continua produciendo documentos visuales.

⁴⁴ AGEL H. ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: ediciones Rialp S.A. pág 187

3.2. ORIGEN DEL CINE DOCUMENTAL

Como ya se ha mencionado anteriormente, el género documental tiene su origen en el nacimiento mismo de la cinematografía. Es decir, aun cuando el objetivo primero de cineastas y realizadores no fue precisamente el de retratar el mundo real a través de sus cintas. Las primeras imágenes en celuloide fueron documentales sobre momentos cotidianos como: reuniones familiares, actos sociales, y formas de trabajo; que aunque no se catalogaron como género documental cumplieron con todas las características.

La idea de mostrar el mundo mediante imágenes captadas por una cámara de cine fue algo que cautivó de inmediato a los realizadores, quienes inicialmente se dedicaron a filmar breves instantes en la vida de los pueblos para luego proyectarlos ante las multitudes que con asombro se reconocían unos a otros en la gran pantalla. Posteriormente el nuevo arte del siglo XX, o sea el cine; experimentó los interesantes avances técnicos en sonido e imagen, el perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico y la introducción de nuevos recursos fílmicos y narrativos tanto para el género documental como para el de ficción.

Sin embargo, aun cuando todas estas nuevas técnicas y propuestas de grabación se pusieron a disposición de ambos géneros al mismo tiempo; cada uno de ellos tuvo una manera muy particular de emplearlos o adaptarlos a su trabajo cinematográfico. Así pues **“el cine documental, desde sus orígenes, ha desarrollado su propia búsqueda teórica y metodológica sobre como representar la realidad social.”** ⁴⁵

Ahora bien, el nacimiento del cine documental se produce específicamente con el estreno de *“Nanook of the North”* en 1922, no obstante; el término **“documental”** no se emplea sino hasta 1926 cuando John Grierson de la escuela documental inglesa acude al estreno de otro documental de Flaherty llamando *“Moana”*. De todos modos, la cinta *“Nanook of the North”*, fue el principio de un largo proceso lleno de aciertos y también dificultades que tuvo que librar el documental para consolidarse como uno de los géneros más importantes de la histórica cinematográfica mundial.

⁴⁵ http://cv.uoc.es/~011_04_041_01_web01/etnoweb/representacio_ica.htm

Como parte del proceso evolutivo de este género, existen seis momentos muy importantes que influyeron de manera determinante en los principios, cualidades y formas de representar la realidad a partir del cine documental:

1. El realismo socialista.- Esta filosofía puramente realista y auténtica que surge a partir de la revolución rusa propone un cine comprometido con las masas, que proyecte con absoluta transparencia la cruda realidad de los pueblos sometidos al poder de la burguesía. Su representante más sobresaliente fue el soviético Dziga Vertov, que junto a su escuela del cine-ojo, logra llegar a la esencia del mundo real y sus protagonistas; dejando en claro que **“la cámara es un ojo vivo que sorprende la existencia en todos sus detalles y los recibe junto con el espectador.”**⁴⁶

2. El neorrealismo italiano.- Llegó en el período de posguerra de la segunda guerra mundial. **“Su promotor e ideólogo Cesare Zavattini lo definió como <<un cine de atención social>> que puso el acento en los grandes problemas colectivos de la guerra y especialmente de**

⁴⁶ MORENO, X. (1980): **El Cine: Géneros y Estilos**. España: ediciones mensajero. pág 117

los años inmediatos: la pobreza, la desocupación, la vejez, la delincuencia, la situación social de la mujer.”⁴⁷

Su interés primordial consistía en representar un mundo igual al mundo histórico, es decir el filme se desarrollaba en escenarios naturales y con los actores sociales reales; aquí el realizador era apenas un testigo que se limitaba a observar los hechos sin participar en ellos. Las representaciones documentales hechas a partir del pensamiento neorrealista, manifestaban su rechazo rotundo a las producciones fantasiosas del cine de Hollywood y a todo intento por tergiversar la realidad social en el cine.

Entre los documentalistas más relevantes del movimiento se incluyen: Luchino Visconti- *“Ossessione”* (1942); Roberto Rossellini- *“Roma, ciudad abierta”* (1945); y Vittorio De Sica- *“El Limpiabotas”* (1946). Finalmente, La influencia del neorrealismo se vio plasmada también en países como: Checoslovaquia, Hungría y Polonia.

⁴⁷ ROMAGUERA, J. ALSINA, H. (1998): *Textos y Manifiestos del Cine*. España: ediciones Catedra. pág 192

Para los años cincuenta y sesenta la tecnología revolucionó por completo a la producción cinematográfica; la aparición de nuevas cámaras de cine con sonido simultáneo, más ligeras y fáciles de transportar; permitió a los cineastas trabajar en escenarios distintos y empezar a diseñar nuevas formas y estilos de producción documental.

3. *Cinéma vérité de Francia.*- Así es como se denominó el cine documental en Francia. El *cinéma vérité* nace a partir de la propuesta documental del movimiento neorrealista italiano; su objetivo era introducir una nueva forma de hacer películas realistas, donde al no contar con un guión fijo y estructurado; los acontecimientos se producían con mucha más espontaneidad y veracidad que antes.

Entre los documentalistas más sobresalientes de este movimiento están: Jean Rouch autor de *"Chronique d'un été"* (1961) y Michel Brault quien grabó *"Le beau plaisir"* (1968). Ambas obras reflejan claramente los principios del *cinéma vérité*

4. Free cinema inglés.- Aparece en la década de los cincuenta con intenciones cinematográficas muy similares a las del movimiento “nueva ola” de Francia (*nouvelle vague*), no obstante; su filosofía de base obedece al pensamiento realista de la escuela documental inglesa de John Grierson. Su intención de elaborar un cine que mostrara sin alteraciones la vida cotidiana y denunciara además la problemática de la clase popular; el free cinema infundió un compromiso social en los cineastas que trabajaban las películas.

Los documentalistas Tony Richardson, Lindsay Anderson y Karel Reisz, principales difusores del movimiento, consideraban al free cinema como una forma personal, autónoma y artística de hacer documentales. Algunas de las obras documentales más valiosas de este movimiento son: *“Un lugar en la cumbre”* (1959) de Jack Clayton; *“Mirando hacia atrás”* (1959) por Tony Richardson; *“Mamma Don’t Allow”* (1955) realizada por Karel Reisz y Tony Richardson; y *“Together”* (1954- 1955) de Lindsay Anderson.

Mientras todo esto ocurría en el continente europeo, América Latina escenario importante para el desarrollo del cine documental; vivía

un período cinematográfico esencialmente documental. La mayor parte de la producción latinoamericana eran documentos visuales que reflejaban la vida de los pueblos de ese entonces, había un interés especial en las sociedades de las grandes ciudades y en la majestuosidad de los paisajes del campo.

5. El movimiento documental cubano.- Antes de la revolución cubana lo que este país conocía sobre el cine era casi nada, las pocas personas que lograban tener acceso a algún tipo de información bibliográfica sobre producción cinematográfica, apenas y tenían una idea muy general sobre el tema. En consecuencia, Cuba durante la dictadura estuvo muy lejos de saber la influencia que tenía el séptimo arte en el mundo entero.

No obstante, en los primeros años de gobierno comunista, la necesidad de contar con un medio a través del cual se puedan difundir las nuevas políticas e ideas revolucionarias; le permitió a la sociedad cubana descubrir un tipo de cine dedicado exclusivamente al mundo de realidades. Es decir un cine que se convirtiera en el espejo de la cotidianidad de su pueblo.

Es así como se funda el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ICAIC, el cual sin esperar más tiempo da la bienvenida género documental y con este a un sinnúmero de producciones fílmicas realistas. **“Los primeros documentales realizados en el período inmediato al triunfo contra la Dictadura exponen los males todavía presentes en el país: el latifundismo, la miseria campesina, el analfabetismo, el abuso contra el obrero, la denigrante y corrupta influencia del imperialismo norteamericano.”**⁴⁸

El documental de Cuba se distingue justamente por satisfacer esa necesidad colectiva de verdad y actualidad, sus películas son la historia de su existencia, construida y organizada en miles de fotogramas. Al igual que el resto de cinematografías, el movimiento documental cubano tampoco pudo escapar de la influencia de nuevas formas de representación como el expuesto por Joris Ivens; un cine experimental que proponía captar la verdad de los hechos desde varios puntos de vista y dejaba el espacio libre para que el cineasta empiece a ejercer control sobre el ojo de la cámara.

^{48 48} ROMAGUERA, J. ALSINA, H. (1998): **Textos y Manifiestos del Cine**. España: ediciones Catedra. pág 167

De todos modos, el cine cubano siguió conservando los principios documentales heredados de los primeros realizadores revolucionarios. Aquí algunas de sus producciones:

“Esta tierra nuestra” de Tomás Gutiérrez Alea. (1959)

“Construcciones rurales” de Humberto Arenal. (1959)

“Cooperativas agrícolas” de Manuel Octavio Gómez. (1960)

“El tomate” de Fausto Canel. (1960)

“El arroz” de José Linares. (1960)

“Una escuela en el campo” de Manuel Octavio Gómez. (1961)

Sin embargo, la obra documental más sobresaliente e importante para la memoria histórica de Cuba es “*Muerte al invasor*” producida por el ICAIC. Este documento visual presenta con total veracidad y fidelidad a los hechos el enfrentamiento ocurrido en Playa Girón, en el cual las fuerzas del gobierno revolucionario vencieron al imperialismo estadounidense.

Actualmente el movimiento documental de Cuba representa un testimonio audiovisual de la realidad de su gente antes y después de la

Revolución. En estas últimas décadas, la propuesta es más bien un documental de creación o de autor, donde sin dejar de filmar la realidad; el cineasta tiene mayor libertad para expresar su pensamiento.

6. El cinema nôvo.- Brasil fue otro momento importante en la historia latinoamericana del documental, los movimientos nouvelle vague de Francia y el free cinema de Inglaterra llegaron hasta este país de América del Sur con un modelo cinematográfico bien definido; que satisfacía por completo los requerimientos de los documentalistas brasileiros, quienes organizaron las ideas de ambas corrientes y las hicieron accesibles a todos por medio del cinema nôvo.

El cinema nôvo trabaja con situaciones reales suscitadas en las zonas rurales del país, hace énfasis en la manera como el actor social de los suburbios es excluido de la historia de las naciones; es decir, las cintas producidas según esta corriente buscan rescatar al individuo pobre y sin futuro, protagonista de varios conflictos y ejemplo vivo de que la realidad no es como la pintan las películas comerciales del cine "gringo".

El documentalista precursor del cinema nôvo fue Glauber Rocha, autor de *"Dios y el diablo en la tierra del sol"* (1964) y *"Antonio das Mortes"* (1969). Sus trabajos sirvieron de ejemplo para que nuevos cineastas, conmovidos por el abandono y problemática de los más pobres, se afanaran por representarlos y contribuir de este modo a cambiar su situación. Así pues, las películas de Nelson Pereira dos Santos, como *"Vida Secas"* (1963); *"Xica da Silva"* (1976) de Carlos Diegues; y *"São Bernardo"* (1971) de Leon Hirszman son una muy buena muestra de esta corriente documental, que ha logrado sobrevivir a través de los años en las nuevas producciones de Roberto Farias, Luís Sérgio Person, Arnaldo Jabor, entre otros.

En el resto de países iberoamericanos el cine documental dejó establecida muy bien su filosofía realista y de compromiso social. No obstante, la intensidad con la que se proyectó en Brasil y Cuba fue determinante para que las nuevas cinematografías latinas, influenciadas por el cinema nôvo de Brasil y el movimiento documental cubano, descubrieran la manera de narrar los hechos más sobresalientes de su vida, al mismo tiempo que construían verdaderos documentos audiovisuales que retrataban aspectos relacionados a su cultura, ritos, costumbres, creencias e ideología.

Sin embargo, la expansión y desarrollo del cine documental en Latinoamérica no fue igual para todos los países. En el caso de Argentina y Chile, por ejemplo, ambas naciones vivían bajo un régimen dictatorial que bloqueó e impidió por muchos años la producción cinematográfica. En otros, la grave crisis económica y política repercutió en el desarrollo del mismo, reduciendo notablemente el número de películas documentales realizadas.

Tiempo después, a partir de los años ochenta se produce un período muy importante en la historia mundial del cine documental. La tecnología llega al alcanza de todos, se intensifica el trabajo cinematográfico documental, se revalorizan las cualidades del género y el interés por producir filmes de este tipo eleva su valor social y comercial. Por su parte Latinoamérica se une a este nuevo momento del cine documental, y participa intensamente con varias representaciones de la realidad que muestran la verdad de estos países, el lado hasta entonces desconocido de América Latina.

3.3. PRECURSORES DEL CINE DOCUMENTAL

El término documental lo empleo por primera vez, el británico **John Grierson**, principal fundador de la escuela documental inglesa (1928). Éste destacado cineasta del documental social desarrolló toda su producción cinematográfica basándose en los siguientes principios:

- **“Observar y seleccionar los acontecimientos de la vida real, saliendo a la calle y rehusando trabajar en los estudios.**
- **Si se quiere hacer películas que den una interpretación buena del mundo moderno hay que tomar al hombre, su verdadero protagonista, en la vida; por ejemplo, si se quiere hacer una película sobre los marineros no se deben contratar actores profesionales para que desempeñen el papel de un marinero. Se tomará al verdadero marinero, al verdadero pescador, y se le tomará en el lugar verdadero en el que pesca, en el que realiza ese trabajo de hombres.**

- La materia tomada de la vida real es más bella que la materia reconstruida. El papel fundamental del cine es el de proporcionar a los gestos naturales de la vida del trabajador, el máximo de belleza y de patentismo. El encuadre cinematográfico por sí mismo, la mera sintaxis del cine, despojada de todo artificio; en suma, el simple fenómeno cinematográfico exalta y transfigura los movimientos que acontecen en la vida cotidiana.”⁴⁹

Observando lo expuesto, es evidente que Grierson maneja un concepto fílmico completamente realista que está muy bien expuesto en su obra maestra *“Drifters”* filmada en 1929, donde se adentra en la vida de los pescadores de arenques, con la única finalidad de mostrar la realidad ajena y desconocida de este grupo de personas y lo valioso de su trabajo. Por eso, es imposible ignorar el propósito pedagógico, cívico y social que destaca la filosofía de su escuela documental; en la cual este estilo particular de producción fílmica, recibe por primera vez el epíteto de documental.

⁴⁹ AGEL, H. ZURIAN, F. (1996): *Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico*. España: ediciones Rialp S.A. pág 190

No obstante, fue el teórico y realizador soviético **Dziga Vertov** quien elaboró la teoría del cine verdad y la difundió a través de sus películas, que sin duda fueron armadas con momentos de la vida cotidiana de la sociedad rusa.

Dziga Vertov, cuyo nombre real es Dionisius Arkadievitch, estaba convencido de que la única y más urgente misión del cine era plasmar la realidad humana sin alterar en nada su contenido. Es decir, **“consideraba a la cámara como una extensión del ojo humano capaz de hacerse cada vez más perfectible.”** ⁵⁰

A su concepción cinematográfica se suma también la escuela rusa del *cine- ojo*, cuyo objetivo fílmico se basa, especialmente, en el principio cinematográfico realista de permitir al espectador sentir el mundo a través de las películas. **“El cine- ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine- documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine- teatrales.”** ⁵¹

⁵⁰ <http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s1310.html>

⁵¹ ROMAGUERA, J. ALSINA, H. (1998): **Textos y Manifiestos del Cine**. España: ediciones Catedra. pág 33

Tal como lo señala Vertov, **“se trata de la primera tentativa en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, decoradores, realizadores; sin utilizar el estudio, decorados, vestuario. Todos los personajes continúan haciendo en la vida lo que de ordinario hacen.”** ⁵²

Así pues el legado otorgado por Dziga Vertov a la historia del cine documental, está respaldado por una interesante colección de películas que se caracterizan por tener imágenes que retratan con total veracidad la realidad de su pueblo. Además de su estilo de edición, que logra un efecto especial en el espectador ya que las grabaciones proyectan con énfasis la problemática rusa.

Este cine documental sin actores, da una valoración especial a las entrevistas realizadas a los protagonistas reales que también intervienen en el filme; pues su testimonio hace aun más sólido y real al documental reportero de Vertov. Una de sus cintas más importantes es *“El hombre de la cámara”* (1929) donde expone la realidad del ciudadano ruso, quien por

⁵² VERTOV, D. (1973): **Cine Ojo**. España: editorial Fundamentos. pág 43

medio de la cámara reproduce en una serie de imágenes móviles, toda la historia de su vida.

Simultáneamente a Dziga Vertov en Rusia, **Robert Flaherty** hacia lo suyo en los Estados Unidos. Éste geógrafo, explorador y amante de la antropología estaba creando sin darse cuenta una nueva forma de cine documental, inspirado fundamentalmente en la relación que existe entre el ser humano y el ambiente natural que lo rodea.

Inicialmente Robert Flaherty se dedicó a trabajar para importantes empresas mineras, que realizaban excursiones a la frontera norte de los Estados Unidos en busca de yacimientos mineros. En uno de esos viajes y siguiendo el consejo de William Mackenzie, ingeniero canadiense; toma la decisión de filmar con una cámara de cine todos los lugares, paisajes y poblaciones que iba descubriendo en sus viajes. Precisamente así, es como Robert Flaherty produce su primera cinta documental; *"Nanook of the North"* (1922) considerada el primer gran documental en la historia del cine.

"Nanook of the North", "describe la vida de Nauk (Allakarialuk), sus dos mujeres, sus dos hijos y su perro a lo largo de un año, desde el verano hasta la primavera, en la zona noroeste de la bahía de Hudson. Al tiempo que narra sus tareas cotidianas, la venta de pieles de renos cazadas durante un año, la pesca, la caza de focas y morsas, dibuja a los personajes y su nómada existencia. Además de reflejar la construcción de un igloo en invierno con un bloque de hielo como ventana, los juego con los niños y la intimidad entre las pieles en el interior. Flaherty muestra a los esquimales con gran lujo de detalles, reflejando unas formas de vida ancestrales e interfiriendo lo menos posible en ellas. Describe a los <<Itivimuits>> (la rama de la raza esquimal a la que pertenece Nanuk) como <<la gente más animosa y alegre del mundo; intrépida, relajada, llena de buen humor>>." ⁵³

Años más tarde en 1926 filma *"Moana"*, película a partir de la cual el teórico John Grierson, introduce la palabra **"documental"**. Este documento visual fue grabado en los mares del Sur en las islas de Samoa. Luego en la década de los treinta, se une al trabajo de Grierson en la escuela documentalista inglesa, y en 1934 lleva a cabo una de sus

⁵³ <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/documentalsuger.htm>

obras más sobresalientes *“Men of Aran”*, cuya trama gira entorno a la vida que llevan los pescadores de la isla de Aran.

Finalmente, después de una asombrosa labor como documentalista de la geografía humana, presenta su última cinta *“Louisiana Story”* (1948), **“en la que al montar un abundante material rodado manifiesta la esencia de su estilo: la depurada selectividad de su enfoque, al servicio de una visión del universo que resulta poética en el sentido más literal de la palabra, es decir, creadora.”**⁵⁴

“Flaherty aportó al cine y a la sociedad su visión etnográfica, su trabajo de cineasta investigador cercano al grupo humano, su observación-participación en la vida de los grupos a los que filmaba, sus descubrimientos técnicos, al enfrentarse con las condiciones de clima y luz en el ártico, diferentes totalmente a las de la Polinesia.”⁵⁵

Por consiguiente, los principios cinematográficos y filmografía de este realizador norteamericano tienen un valor incalculable en la historia

⁵⁴ MORENO, X. (1980): *El Cine: Géneros y Estilos*. España: ediciones Mensajero. pág 118

⁵⁵ <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/figurasflaherty.htm>

del género documental. Según los principios de Flaherty; el material documental debe nacer de la misma historia, se lo debe conocer en su totalidad antes de ordenarlo, y por último; tiene que ser muy clara la forma como se maneje el drama y la descripción detallada en la cinta.

Además de la imborrable huella dejada por estos tres primeros cineastas del documental, está también el trabajo de otros realizadores como **Joris Ivens** de Holanda, cuya producción filmica expone su estilo científico cinematográfico que pretende ver las cosas desde otra perspectiva. Es decir, ya no es suficiente con grabar momentos reales; ahora es necesaria la participación del realizador que con su creatividad, puede marcar la diferencia al momento de seleccionar imágenes y trabajar con ellas en el proceso del montaje.

Las obras más notables de Joris Ivens son: "*Zuyderzee*" (1932); "*Komsomol*" (1932) grabada totalmente en Rusia pues aborda el tema de la nueva organización agraria en ese país; "*The Spain Heart*" (1937) hace referencia a la guerra civil española; y finalmente "*Indonesia calling*" (1946).

Mientras tanto en Francia, y a la par del movimiento *cinéma vérité*, surge **Jean Rouch** “que combina la concepción de Vertov de una cámara viviente y personalizada –la cámara-ojo (kino-oki)- con la metodología participativa de Flaherty. Jean Rouch no pretende captar la realidad tal como es, sino provocarla para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción.”⁵⁶

“*Chronique d'un été*” (1961) es una de sus películas más valiosas, pues presenta una compleja investigación psicológica de la sociedad parisina. Poco después en 1964 produce “*Les Veuves de Quinze Ans*”; en 1967 “*Jaguar*”; “*Tambours d' Anent* “ en 1970 y por último; “*Les Architectes d' Ayourin*” grabada en 1972.

Visualizando entonces, el contenido de las líneas anteriores y una vez revisado el aporte filosófico, sociológico, artístico y humano dado por este importante grupo de cineastas y precursores del género documental; es indiscutible el valor que tiene la representación de la realidad a través de la pantalla de cine. Desde el neorrealismo italiano, pasando por el cine-

⁵⁶ [http:// www.aulacreativa.org/cideducacion/documentrealidad.htm](http://www.aulacreativa.org/cideducacion/documentrealidad.htm)

ojo de Rusia, el free cinema inglés, el cinéma vérité de Francia, el movimiento realista de Cuba y el interesante desarrollo del género documental en Latinoamérica; se puede evidenciar la urgencia social por filmes- documentos, que recojan imágenes de la historia mundial para narrarlas bajo la estructura del guión documental sin perder el valor sociológico de los hechos y aumentando aun más la necesidad de conocimiento de todas las sociedades.

Así mismo queda demostrado que existen varias formas o categorías documentales, por medio de las cuales se puede dar un enfoque bastante específico y detallado de los temas. Por ejemplo hay documentales educativos, de naturaleza, documentales-reportaje, documental científico, etnográficos, de guerra, documental institucional, y documentales de autor, entre otros. Cada uno de ellos, hace uso de la información adquirida atendiendo a sus necesidades cinematográficas y de contenido; de esta forma no solo se evitan problemas y confusiones durante la producción, sino también ayudan a la audiencia a que identifique con facilidad cada uno de ellos.

3.4. MODALIDADES DEL DOCUMENTAL

Dada la variedad infinita de temas que pueden ser producidos y llevados a la pantalla gigante, todos los géneros fílmicos (ficción, comedia, drama, documental, etc) han creado su propia clasificación cinematográfica especial que ayuda a determinar el tipo, la forma, el tratamiento y estilo de la película. Esto significa que cada representación documental o argumental, emplea las imágenes y el discurso narrativo según las características particulares de cada subgénero o modalidad.

Dentro del género documental hay muchas maneras de lograr que el espectador se ponga en contacto con la realidad; una realidad que puede mostrarse desde varias perspectivas. Según Bill Nichols, reconocido estudioso del “cine verdad”; los modos de representación documental, permiten precisar las formas adecuadas de construir filmes, de modo que cumplan con el objetivo del cineasta y se proyecten con la intensidad y significación deseadas. **“En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos**

dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.”⁵⁷

Estas cuatro modalidades, cada una con sus propios recursos cinematográficos y narrativos, producen y dirigen películas bajo una metodología especial que pone al descubierto una nueva visión del mundo real; que presenta con total naturalidad y credibilidad cada instante de la civilización. Precisamente por eso, es importante tomar a consideración el estudio de Nichols sobre las categorías documentales y su clasificación dentro del género.

1. *Modalidad expositiva.-*

Su propósito es desvirtuar al cine ficción y volver a los inicios cinematográficos donde las películas eran un reflejo latente del acontecer diario. El documental expositivo se dirige directamente a la audiencia, exponiendo una realidad absoluta y sin límites.

⁵⁷ NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental**. España: editorial Paidós. pág 65

La persona que produce el filme trabaja sobre un guión previo apegado a la lógica, donde el realismo y la narración objetiva permiten llegar con claridad al espectador, quien luego esta en la facultad de crear su propio criterio frente a la información recibida.

Este tipo de películas se distinguen del resto de categorías, por la forma como se cuenta la historia; aquí la voz en off del narrador se impone sobre la de los testigos, cuyos testimonios solo sirven para apoyar su relato. Por su parte, el narrador describe y argumenta detalladamente los hechos, guiando al espectador con la intención de acercarlo aun más a la realidad en que vive.

En el modo documental explicativo, como también se lo conoce, el público **“suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos.”**⁵⁸ Es decir, quienes ven estos documentales no solo adquieren un conocimiento real del mundo

⁵⁸ Idem 71

histórico, sino que a partir del argumento lógico expuesto por el realizador, intentan dar solución o respuesta a la problemática proyectada en la cinta.

En conclusión, los filmes documentales expositivos, corresponden a la primera etapa del cine documental (John Grierson y Robert Flaherty), donde el gran objetivo era representar la realidad a partir un argumento apoyado en imágenes. Dentro de esta modalidad se destacan películas como: *"The Battle of San Pietro"*, *"Victory at Sea"*, y *"Naked Spaces"*.

2. 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." ⁵⁹

⁵⁹ NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental**. España: editorial Paidós. pág 72

La función del realizador consiste única y exclusivamente, en filmar la realidad tal como es, siendo apenas un testigo silencioso que observa los hechos sin influenciar en ellos.

A diferencia del documental expositivo, las representaciones de observación excluyen de su producción los intertítulos, la narración en off, las entrevistas y todo tipo de sonidos o efectos que no sean propios de la escena. Registrando solamente diálogos espontáneos e imágenes de los actores sociales, en un tiempo y espacio verdaderos.

Erick Barnouw, sostiene que esta clase de documentales corresponden a lo que él denomina "cine directo", y del cual tiene un concepto bastante claro cuando dice que: **"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...el artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad...el artista de cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado."**⁶⁰

⁶⁰ Idem, pág 73

Para corroborar lo antes dicho, es pertinente recordar el pensamiento cinematográfico de los documentalistas Leacock-Pennebaker y Frederick Wiseman, quienes consideraban que los documentales de observación debían respetar el compromiso con la cotidianeidad, y apoyar la labor del productor que intenta aproximar a la audiencia a mundos y personajes nuevos.

Por su parte, el espectador del cine de observación tiene la **“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.”**⁶¹

En tal virtud, las representaciones de observación exhiben con total realismo y transparencia los acontecimientos, las personas y las relaciones de grupo captadas por la cámara

⁶¹ NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental**. España: editorial Paidós. pág 76

cinematográfica, cuya presencia imperceptible permite que la película se explique por sí sola.

3. *Modalidad interactiva.-*

En este tipo de documentales la persona que trabaja tras cámaras tiene la libertad de participar en el rodaje de la película, es decir; ya no es necesario que se mantenga alejado de los hechos y sus protagonistas, sino que por el contrario está invitado a formar parte de la historia y a involucrarse con los actores de la misma.

El realizador Jean Rouch en su obra *“Chronique d’ un été”*, deja claro que el objetivo principal de la modalidad interactiva es hacer que el cineasta se adapte al medio y asuma su participación al igual los otros individuos. Por lo tanto, aparte de las entrevistas y los testimonios es necesario reflejar **“la interacción de los actores con la cámara y entre ellos, incluido el realizador.”**⁶²

⁶² http://cv.uoc.es/~011_04_041_01_web01/etnoweb/representacio_ica.htm

Entre los filmes interactivos más sobresalientes están: “*A White Comedy*” de Emily de Antonio; “*Sumame Viet Given Name Nam*” de Trinh Minh-ha; “*Poto and Cabengo*” producida por Jean-Pierre Gorin; y “*Hard Metal’s Disease*” del realizador Jon Alpert. Todas estas cintas, satisfacen el deseo de los espectadores; quienes conscientes de la interacción entre realizador y sujeto pueden ver la representación del mundo real desde la perspectiva del mismo hombre o mujer protagonistas.

Además, gracias a la participación continua del realizador y al apoyo de entrevistas y testigos; todo el que ve cine interactivo contempla la idea de obtener una información producto de la experiencia y el intercambio de conocimientos.

Por último, la modalidad interactiva o participativa propone mayor dinamismo en la producción cinematográfica. Por un lado está el punto de vista del involucrado directo (actor social), y por el otro la interpretación y argumento del recién llegado (realizador).

4. *Modalidad reflexiva.*-

Tal como su nombre lo indica, consiste en reflexionar sobre el cómo y el por qué de los sucesos del mundo histórico; la gran audiencia no conforme con observar el reflejo exacto de la realidad, se empeña en analizar cada elemento y circunstancia del universo humano.

Por ello, Bill Nichols no se equivoca al afirma que **“el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa.”** ⁶³

Un filme es reflexivo cuando el proceso de producción y la metodología empleada, responden a un trabajo filmico-investigativo mucho más detallado que el argumento con imágenes del modo expositivo; más transparente y real que del documental de observación; y más intenso que el de la modalidad interactiva. Es decir, un documento visual preocupado esencialmente por el

⁶³ NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental.** España: editorial Paidós. pág 97

espectador y por la forma como este entienda y asuma la realidad social a partir de la película.

En los documentales reflexivos, los cineastas filman las imágenes con el deseo de que el público se sienta parte de la realidad; por eso en ocasiones deben recurrir a actores profesionales en lugar de los verdaderos protagonistas. Así la representación documental se vuelve menos trabajosa para el realizador, ya que los actores profesionales están en la capacidad de asumir cualquier papel como si fuese el suyo; cosa que los sujetos sociales no lograrían nunca.

Finalmente, documentales como *"Celoveks kinoapparatom"* de Dziga Vertov, y *"The Thin Blue Line"* de Errol Morris son un buen ejemplo de la forma reflexiva; la cual además de proyectar la realidad humana, valora el pensamiento reflexivo y la experiencia personal de la audiencia y los productores.

3.5. COMO SE CONSTRUYE UNA PELÍCULA DOCUMENTAL

Para tener una buena cinta documental con un discurso claro y completo, con imágenes audiovisuales muy bien logradas, y sobretodo con una lealtad absoluta al mundo real; se debe tomar en cuenta la experiencia profesional de varios documentalistas, que después de muchos años de trabajo y varias producciones; coinciden al afirmar que ningún documental se rige por completo a lo escrito en un guión cinematográfico ni a la planificación previa al rodaje.

Elaborar el guión de un documental y definir la forma como se lo va a producir no es tarea fácil, por el contrario, debido al sinnúmero de circunstancias e inconvenientes inesperados que pueden ocurrir durante la grabación; conseguir al menos una guía o instructivo que ayude al realizador en el proceso de producción e impida que se aparte del objetivo principal es por demás útil. Pues a diferencia del cine de ficción que trabaja sobre un libro cinematográfico fijo y acabado; **“el guión de un**

documental se termina de redactar en el momento en que se termina la película o video respectivo.”⁶⁴

Precisamente por eso, es fundamental explicar la forma como se construye una cinta documental. De modo que al final se obtenga un producto fílmico, que cumple con todas las características del género y que además llega a las masas con la intensidad y significación deseados.

Así pues, antes de nada hay que llevar a cabo una amplia *investigación* sobre el tema que quiere abordarse; el realizador o productor de la película debe saberlo todo (antecedentes, causa, detalles, personajes, lugares, consecuencias, etc). La investigación debe también indicar la manera en la que se desarrollara la historia y las condiciones en las que trabajara el cineasta; en otras palabras, cuáles son los elementos narrativos, instrumentos técnicos y recursos económicos con los que cuenta para realizar este trabajo.

⁶⁴ FELDMAN, S. (1993): **Guión Argumental- Guión Documental**. España: editorial Gedisa. pág 72- 73

Una vez disipadas todas las dudas y resuelta la parte más compleja y larga antes del período de grabación, el directo del filme esta listo para fijar su *punto de partida*, o sea; para decir exactamente que es lo que quiere filmar.

Posteriormente y luego de definir cual es la mejor manera de representar cada personaje y situación, la persona o equipo de producción encargado de la grabación, tiene que volver a realizar una *investigación más exacta y limitada*; con la finalidad de recolectar solo los datos necesarios y claves de la historia. Con estos datos, es posible ya trabajar en la *estructura de base*, donde se ordena la información adquirida y se determina de una vez las condiciones del rodaje.

En este punto, es evidente la existencia de un *guión documental completo*, a partir del cual es posible empezar la grabación como tal. Sin descuidar la idea central de la historia y la singular estructura narrativa, cuyas cuatro etapas de realización a continuación de la investigación; logran el ordenamiento integro del filme:

- Primera Etapa.- El tiempo y espacio donde se desarrolla la historia son puestos en escena. Se intenta crear un ambiente de familiaridad entre la realidad representada y el espectador.
- Segunda Etapa.- Empiezan a darse situaciones y conflictos entre los actores sociales que ayudan al desarrollo de la trama y a la exposición de todos los hechos.
- Tercera Etapa.- La problemática social ha sido presentada y los personajes son parte del conflicto. El mundo y su realidad están frente a frente con el espectador, del que esperan una respuesta en cualquier momento.
- Cuarta Etapa.- El desenlace, los acontecimientos desembocan en nuevos escenarios con tiempos y espacios distintos. El documental ha reflejado con fidelidad todo el momento histórico, y lo más importante ha llegado al espectador y lo ha conectado a nuevas realidades sociales.

Así es entonces como se construye una película documental, cuya planificación hace hincapié en el descubrimiento de la realidad y en cómo

plasmar cada uno de sus aspectos en el celuloide. La cineasta ecuatoriana Yanara Guayasamín, alega que **“a diferencia de la ficción en la que construyes, escribes, sabes a donde vas y lo que quieres conseguir al final. El documental tiene la particularidad de que en realidad es el sujeto el que manda, o sea tú puedes estructurar, tú puedes querer tener unas tomas específicas, tú puedes organizarlas luego de una forma muy particular, pero en realidad tú estas sujeto al sujeto.”**

En tal virtud, solo resta decir que sin importar el tipo de documental que se vaya a producir (documental educativo, de reportaje, de naturaleza, documental de autor, documental político, entre otros) lo valioso esta en saber manejar las dificultades y proyectar el mundo real en cada uno de los fotogramas de la cinta documental.

3.6. IMPORTANCIA SOCIOLÓGICA DEL CINE DOCUMENTAL

Desde los inicios de la historia, mujeres y hombres siempre se han interesado por ver y saberlo todo acerca de sí mismos, por conocer causa y efecto de cada instante en sus vidas, por descifrar las cualidades y comportamientos que los distinguen del resto de seres humanos y por conservar también en memoria tangible, cada etapa de su evolución. Es por ello, que no es válido decir que el interés de la sociedad por ***ver retratada su vida*** surge con la cinematografía, ya que en la misma época prehistórica, con las pinturas rupestres, se siente el deseo más urgente del individuo de verse y mostrarse al resto del mundo de la forma que sea (símbolos, colores, dibujos, etc).

Continuando en la historia y siguiendo el rastro a esta necesidad social de representarse visualmente, está el arte de la pintura, donde artistas como Jean Fouquet, Miguel Ángel, Rafael, Leonardo da Vinci, Goya, entre otros, realizaron grandiosas composiciones pictóricas que además de reproducir con exactitud a muchos personajes importantes de la historia mundial, lograron eternizar momentos y lugares que con el pasar del tiempo podrían borrarse de la memoria humana. Sin embargo,

hoy están plasmados en obras pictóricas que junto a representaciones teatrales y literarias ponen en evidencia la existencia de otras culturas y mundos.

Es precisamente bajo este escenario, que las representaciones visuales toman un valor y significación social inesperados; el empeño del ser humano por reconstruir su pasado permite a finales del siglo XIX el descubrimiento de la fotografía, con la cual es posible obtener imágenes idénticas en muy corto tiempo. Con este invento, se empieza a fabricar un archivo visual sobre acontecimientos políticos, sociales, religiosos, económicos y familiares del mundo entero.

La fotografía despertó el interés por diseñar un nuevo artefacto, la cámara cinematográfica; que captura imágenes en movimiento y que cautiva a la audiencia al mostrarle situaciones reales protagonizadas por sus propios actores sociales.

Así, pues, queda claro que además de un archivo bibliográfico sobre la historia de la humanidad, existe una gran colección de imágenes

reales sobre sucesos trascendentales y cotidianos en la vida del ser humano, con los cuales se han realizado muchas representaciones documentales a través de los años.

El documental, a diferencia de cualquier otro género fílmico, está profundamente comprometido con el acontecer de los pueblos, sus formas de comportamiento, tradiciones, creencias y demás. Por eso una de las mejores formas de ver y oír auténticas representaciones sobre hechos de la vida diaria es a través del cine documental; pues éste **“parte de una realidad estructuralmente determinada para reivindicar una correspondencia entre su representación de los acontecimientos y la verdad de una realidad externa.”** ⁶⁵

Desde esta perspectiva, **“el documental tiene valor por sí mismo, tiene importancia legítima y esencial. Cada documental bien realizado – no importa su número de rollos – tiene un sitio en la Historia del Cine. En ese sentido tiene valor extraordinario, a la vez que como documento, como obra de arte.”** ⁶⁶

⁶⁵ NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental**. España: editorial Paidós. pág 168

⁶⁶ ROMAGUERA, J. ALSINA, H. (1998): **Textos y Manifiestos del Cine**. España: ediciones Catedra. pág 168

Por otra parte, la gran mayoría de los documentales se realizan con la finalidad de llenar esos grandes vacíos del conocimiento humano, es decir se preocupan porque las imágenes, sonidos y argumentación del documento visual ayuden al espectador a definir los orígenes de su pueblo, a revalorizar su realidad y el resto de realidades sociales y a encontrar en ellas su identidad nacional. Precisamente por eso hoy en día el género documental ya no solo se proyecta en las grandes salas de cine o en los festivales internacionales de esta categoría, sino que también las millonarias cadenas de televisión como: Discovery Channel, Films and Arts, Arts de Francia han empezado a producir una serie de documentales para televisión que abordan el gran universo humano desde distintos enfoques y con temáticas especializadas.

Por otro lado, existen momentos históricos que por una u otra circunstancia no son presenciados mas que por los actores sociales del hecho y unos pocos testigos, quienes sin duda alguna, difundirán lo ocurrido y lo contarán a las nuevas generaciones. Sin embargo, su información no será más que un breve testimonio (totalmente subjetivo) sin sonidos e imágenes ciertas. En tanto que con la presencia y ayuda del cine documental, estos mismos momentos pueden ser captados por el objetivo de la cámara y eternizar no solo los testimonios de quienes

estuvieron allí, sino también construir un archivo audiovisual que grabe para siempre en la **memoria histórica del país** el escenario, los sonidos, las personas y las palabras reales de tal acontecimiento.

Bien lo decía Bill Nichols, “el documental se diferencia, sin embargo, en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de cómo una semejanza o imitación del mismo. La imagen de la muerte de un individuo intenta registrar la auténtica muerte física de esa persona en vez de una representación mimética de la muerte. ” ⁶⁷

Junto a la representación documental del mundo histórico está la presencia constante de una memoria audiovisual que refleja, transmite y argumenta con veracidad y coherencia, los tiempos buenos y malos que han vivido hombres y mujeres en la construcción de su realidad social.

Además, la memoria audiovisual documental permite ver, observar y constatar que a parte de las historias de las grandes ciudades y sus

⁶⁷ NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental**. España: editorial Paidós. pág 153 .

habitantes, existen lugares lejanos y desconocidos donde la gente experimenta una realidad completamente distinta. Así pues, el documental también abre una nueva ventana y pone al descubierto mundos exóticos.

Para poder entender mejor estos nuevos mundos es preciso convivir con ellos. Por eso, los documentalistas deben obtener la esencia de la realidad por medio de la convivencia; tal como lo manifestó Cesare Zavattini en su artículo *Tesis sobre el neorrealismo*: **“...instaurar relaciones profundas con los demás hombres y con la realidad; hasta conseguir una nueva relación de producción artística que no sólo transforme nuestro arte, sino que produzca resultados en la vida, de forma que se produzca una mayor convivencia entre los hombres.”**⁶⁸

Por lo tanto, el cine documental gracias a su conexión directa con el mundo cotidiano y su tratamiento especial a las imágenes y sonidos; construye la memoria audiovisual histórica de un pueblo con todos sus hechos políticos, económicos, religiosos y sociales. Permitiendo así que el

⁶⁸ ROMAGUERA, J. ALSINA, H. (1998): *Textos y Manifiestos del Cine*. España: ediciones Catedra. pág 207

espectador conozca nuevos escenarios, cuya naturaleza e individuos son ajenos a su entorno.

La importancia de **producir** cintas documentales es mucho más que el deseo de grabar secuencias de fotogramas que manejan un discurso de sobriedad (narración apegada a la verdad), con imágenes reales. Su valor radica en devolverle a la humanidad una colección audiovisual que explique el qué, cómo y por qué de su existencia.

De igual manera, **ver** un filme documental representa para el espectador estar frente a frente con el mundo histórico, cuyo realismo **“presenta la vida, tal como se vive y se observa.”** ⁶⁹ Dicho en otras palabras, las imágenes documentales le dan al público una visión auténtica de los acontecimientos; descartando por completo la existencia de mundos y personajes imaginarios propios del género de ficción.

Tal como advierte Patricio Guzmán, **“no debemos olvidar que un país, una región, una ciudad, que no tiene cine documental, es como**

⁶⁹ NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental.** España: editorial Paidós. pág 218

una familia sin álbum de fotografías.” ⁷⁰ Por eso, el gran archivo audiovisual que construyen estos filmes; no solo deja constancia del pasado histórico sino que también propone y demanda nuevas investigaciones sobre cuestiones y procesos humanos importantes.

Finalmente, las representaciones documentales se distinguen por ser un acceso directo a la realidad sin decorados, la realidad verdadera, la realidad testimonio que cuenta sin restricciones todos las costumbres, ritos, creencias religiosas y episodios de la vida política, económica y social de cada pueblo.

⁷⁰ GUZMÁN, P. (2002): **Cuadernos de Cinemateca # 4 - La Importancia del Cine Documental**. Quito- Ecuador: editorial Pedro Jorge Vera CCE pág 87

BIBLIOGRAFÍA

- AGEL, H. ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: ediciones Rialp S.A.
- FELDMAN, S. (1993): **Guión Argumental- Guión Documental**. España: editorial Gedisa
- GRANDA, W (1995): **Cine Silente en Ecuador**. Ecuador: editorial CCE
- GUZMÁN, P. (2002): **Cuadernos de Cinemateca # 4 - La Importancia del Cine Documental**. Quito- Ecuador: editorial Pedro Jorge Vera CCE
- <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/documentalsuger.htm>
- <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/figurasflaherty.htm>
- http://cv.uoc.es/~011_04_041_01_web01/etnoweb/representacio_ica.htm

- <http://www.aulacreativa.org/cideducacion/documentrealidad.htm>
- <http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s1310.html>
- <http://www.geocities.com/imaginariocine/cinedocumental.html>
- MORENO, X. (1980): **El Cine: Géneros y Estilos**. España: ediciones mensajero
- NICHOLS, B. (1997): **La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental**. España: editorial Paidós
- ROMAGUERA, J. ALSINA, H. (1998): **Textos y Manifiestos del Cine**. España: ediciones Cátedra
- VERTOV, D. (1973): **Cine Ojo**. España: editorial Fundamentos

CAPITULO IV

PELÍCULAS DOCUMENTALES DEL ECUADOR

4.1 PRIMEROS INDICIOS DOCUMENTALES EN EL ECUADOR

La llegada del género documental al cine de Ecuador no presentó los mismos resultados que en el resto de países de América del Sur; la posibilidad de que esta clase de representaciones fílmicas desembocaran en una nueva y ferviente corriente documental era casi imposible. Pues si se toman en cuenta dos antecedentes importantes en la cinematografía del país como:

1. El mucho tiempo que paso antes de que se presentara la primera muestra cinematográfica hecha en Ecuador "*La Procesión del Corpus en Guayaquil*" en 1906, realizada por el extranjero italiano Carlo Valenti.
2. Lo difícil que fue para los realizadores ecuatorianos contar con todos los recursos técnicos y económicos para empezar a hacer películas.

Es por demás razonable que el documental, entendido como género cinematográfico, tendría también las mismas o más dificultades en desarrollarse que toda la producción fílmica nacional. Así pues, las primeras vistas documentales del Ecuador se inician con la muestra antes mencionada de Carlo Valenti.

No obstante, así como ocurrió con las primeras imágenes en movimiento de los hermanos Lumière; en Ecuador tampoco se identificó a éstas tomas como documentales. Las grabaciones sobre actividades religiosas, laborales y sucesos extraordinarios iban poco a poco construyendo el gran registro cinematográfico de la nación.

Las nuevas imágenes cinéticas convocaban a miles de espectadores en plazas, teatros y demás escenarios públicos; los ciudadanos de Quito, Guayaquil y más tarde Cuenca habían sido hechizados por el cine. Estos espectáculos dejaban ya ganancias económicas y el número de personas interesadas por hacer películas iba incrementándose; mas es en el año 1921 con una película de Rivas Film *"Las Hordas Funerales del General Eloy Alfaro"* que los espectadores

reflexionan por primera vez sobre el valor de estas imágenes como parte de la historia política del Ecuador.

Un año más tarde en 1922, la productora Ambos Mundos estrenó *“Las Fiestas del Centenario de Quito”*, esta película **“constituiría un registro más elaborado. La estructura lineal y el tema concreto permitían desarrollar una selección del material y un montaje, es decir un mayor acercamiento al documental.”**⁷¹

Todo parecía indicar que las imágenes grabadas en celuloide sobre acontecimientos reales empezaban a construir un nuevo estilo y pensamiento cinematográficos; quienes realizaban la tarea de registrar con la cámara el cotidiano del ciudadano, sabían que el valor de su cinta dependía del grado de veracidad y realismo con el que se abordara la historia.

Precisamente en ese momento es cuando aparece en escena el nombre del sacerdote italiano, ***Carlos Crespi***, misionero de la orden

⁷¹ GRANDA, W (1995): **Cine Silente en Ecuador**. Ecuador: editorial CCE. pág 78

salesiana que cumplía su labor en el oriente ecuatoriano. En 1926 el sacerdote Crespi en compañía del italiano Carlo Bocaccio construyen la cinta documental *"Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas"*, la obra reflejaba el estilo de vida y costumbres de los indígenas de la amazonía, y fue presenciada por una gran audiencia que impresionada con el trabajo de Carlos Crespi, lo nombró el padre del cine documental ecuatoriano.

Además de este religioso extranjero, convertido en documentalista de la historia nacional; hubo un joven realizador guayaquileño **"Augusto San Miguel"** quien, a partir de 1924, inició una **"Pequeña Edad de Oro"** del cine nacional. Incursionó, como verdadero director de orquesta, abarcando desde la producción hasta la actuación." ⁷²

Augusto San Miguel tiene a su haber tres películas de ficción y tres documentales, las mismas que realizó en un corto plazo de nueve meses. En el caso específico de los documentales: *"Panoramas del Ecuador"* (1924), *"Actualidades Quiteñas"* (1925), y *"El Desastre de la vía Férrea"* (1925) el documentalista logró que la realidad y el cine se correspondían mutuamente en cada uno de los fotogramas.

⁷² GRANDA, W (1995): *Cine Silente en Ecuador*. Ecuador: editorial CCE. pág 82

Así es entonces como se dieron los primeros indicios documentales cinematográficos en Ecuador, sin que alguien pudiera advertir siquiera la trascendencia de estos documentos visual. A diferencia de lo ocurrido en Cuba, que descubrieron en los documentales un medio eficaz para mostrar la problemática de su pueblo y plantear soluciones.

En Ecuador tuvo que pasar mucho tiempo hasta que Augusto San Miguel reflejara en sus trabajos cinematográficos un nuevo sentido de denuncia- social, que si bien es cierto logró despertar la conciencia de quienes vieron sus películas, lo hizo parcialmente y por poco tiempo. Además, el espectador ecuatoriano estaba completamente seducido por las producciones de cine ficción que venían del extranjero, las historias fantásticas eran mucho más interesantes que las representaciones documentales sobre la realidad nacional.

4.2 PRECURSORES DEL GÉNERO DOCUMENTAL EN EL ECUADOR

El desarrollo del documental en el Ecuador como nuevo género cinematográfico estuvo encabezado por dos hombres muy importantes, cuyos productos filmicos captaron la esencia de un pueblo y mostraron la otra cara del país, los lugares y comunidades alejadas de las grandes ciudades con una realidad en nada parecida a la de los ciudadanos.

El primer de ellos fue el cineasta ecuatoriano **Augusto San Miguel**, sus producciones documentales y también argumentales mostraban un estilo vanguardista que cautivó e impresionó de inmediato a los espectadores. Con apenas 19 años realizo un trabajo intenso y bastante complejo para ese tiempo, siempre motivado por su pensamiento político a favor de la igualdad entre clases y la unidad de Latinoamérica.

“Los documentales de San Miguel corrían riesgos: arrojando todos los peligros por captar cada detalle del hecho...el trayecto azotado por los ríos Chimbo y Chanchán. Los puentes minados en

su base. La nariz del diablo en inminente peligro. Huigra en la más dolorosa desolación. Poblaciones arrasadas. Dolor y Ruina...”⁷³

Al mismo tiempo que estrenaba una cinta argumental presentaba un filme documental. De modo que el 24 de noviembre de 1924 se estrenó el documental descriptivo *“Panoramas del Ecuador”*; el 18 de marzo de 1925 *“Actualidades Quiteñas”*; y finalmente el 20 de abril del mismo año se proyectó en el Teatro Edén el documental-reportaje *“El Desastre de la vía Férrea”*.

Este último documental **“como registro superó lo que hasta aquí se había filmado, pues denota avances técnicos y la posibilidad inmediata de informar de primera mano la tragedia que había ocasionado deslaves y el aislamiento de poblaciones que usaban el ferrocarril como medio de transporte.”**⁷⁴

Así termina la producción cinematográfica de este primer precursor del cine documental, del cual lamentablemente no existe registro alguno

⁷³ <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/temas/cine/18.htm>

⁷⁴ GRANDA, W (1995): *Cine Silente en Ecuador*. Ecuador: editorial CCE. pág 92

de sus trabajos. Todo cuanto se ha logrado investigar sobre su trayectoria en el cine nacional corresponde a artículos publicados por la prensa y a testimonio de personas que alguna vez lo conocieron o escucharon hablar de él.

El otro precursor fue el italiano **Carlos Crespi**, parte de su trabajo en Ecuador como religioso salesiano consistía en recoger imágenes sobre la vida de las comunidades indígenas en la selva ecuatoriana para luego enviarlas a Italia y así conseguir ayuda para los misioneros de la zona.

Así fue como este sacerdote filmó varias muestras documentales, de las cuales la más importante es *“Los Invencibles Shuaras del Alto Amazonas”* filmada en 1926 y estrenada un año más tarde, el 26 de febrero de 1927. Con respecto a esta película, se escribieron varios anuncios y artículos de prensa, uno de ellos manifestaba lo siguiente:

“En esta film está consultado todo cuanto interesa a los habitantes del Ecuador en sus diversas actividades de la vida, para el mejor desarrollo de las mismas. Ningún patriota debe faltar a la

nítida visión del ubérrimo suelo oriental tan desconocido por la gran mayoría de la nación. En el ecran se ve ese hermoso girón de nuestra patria en toda su belleza. La realidad mantiene al espectador absorto ante el desfile de robustos exponentes de una raza vigorosa y altiva por cuyas venas circula aún purísima la sangre de los orgullosos hijos de la selva. La vida y costumbre de estos misteriosos seres se desarrolla sin ninguna ficción y sí dentro de la más grande realidad. Bellas escenas como las de la caza y pesca y la famosa fiesta de la CHANZA, fiesta celebrada entre espesos velos del más recóndito misterio ha podido ser sorprendida por el operador, gracias a la audacia y sagacidad aunadas del infatigable orientalista Prof. P. Crespi...”⁷⁵

Como última acotación a todo lo expuesto hasta aquí, solo resta decir que Augusto San Miguel y Carlos Crespi fueron los principales encargados de promover la producción de documentales cinematográficos en el país. Ambos dieron la pauta para que nuevos cineastas, concientes del valor que tiene representar la realidad en imágenes móviles; continúen con la labor comprometida de hacer filmes realistas que sirvan como

⁷⁵ GRANDA, W (1995): *Cine Silente en Ecuador*. Ecuador: editorial CCE. pág 101

reflejo de su pueblo y contribuyan así a solucionar algunos de los graves problemas por los que atraviesa la sociedad.

En la actualidad aunque no se puede decir que el cine documental nacional tiene una producción de películas abundante, es importante destacar que a pesar de las dificultades que debe librar el documentalista para poder hacer un producto de este tipo; el valor y la trascendencia del género ha logrado perdurar a través de los años. Hoy realizadores ecuatorianos como Ulises Estrella, Mónica Vásquez, Manolo Sarmiento, Igor Guayasamín, Juan Martín Cueva y Yanara Guayasamín trabajan bajo un estilo propio que capta la realidad del individuo y permite al espectador involucrarse con la historia que está presenciando.

Estos nuevos documentalistas se preocupan porque sus representaciones fílmicas lleguen a lo más íntimo de cada persona, como dice Manolo Sarmiento el gran objetivo de hacer documentales es **“poder compartir con el público nuestra mirada sobre la realidad. Transmitir emociones y pensamientos acerca de esa realidad. Interrogar al espectador, interrogar a la realidad.”**

4.3 SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE FILMES DOCUMENTALES NACIONALES

Luego de haber revisado la producción documental del país desde sus inicios, a juicio personal se ha seleccionado cinco películas con distintas modalidades de representación documental. Los momentos narrados en los distintos registros audiovisuales fueron decisivos en la vida e historia de los ecuatorianos.

Por lo tanto, las siguientes cintas además de tener una gran calidad narrativa y cinematográfica, conservan una fidelidad absoluta con cada uno de los acontecimientos políticos, económicos y sociales importantes del Ecuador.

Cada uno de los filmes será analizado de modo que quede demostrado que las producciones cinematográficas documentales, cuya temática principal es la realidad del ecuatoriano; representan un verdadero archivo y memoria audiovisual histórica.

Las cinco representaciones documentales escogidas son:

1. "Los Hieleros del Chimborazo" — 1980
2. "Cartas al Ecuador" —1980
3. "El lugar donde se juntan los Polos" — 2002
4. "Problemas Personales" — 2002
5. "De Cuando la muerte nos visitó" — 2002

LOS HIELEROS DEL CHIMBORAZO

1980

Dirección: Gustavo Guayasamín

Realización: Igor Guayasamín

Personajes: Hieleros del Chimborazo

Locaciones: Provincia del Chimborazo

Mercado- ciudad de Guaranda

Categoría: Documental

Formato: 35 mm

Duración: 11 min.

SINOPSIS.-

El documental muestra la vida de los indígenas que trabajan sacando hielo del nevado en la provincia del Chimborazo, para luego llevarlo hasta la ciudad de Guaranda y venderlo a las poblaciones de la costa ecuatoriana. La película es una vista real al problema social de los pueblos indígenas que desde la época colonial han tenido que sobrevivir en condiciones de suma pobreza, sin posibilidad alguna de mejorar su situación económica y social.

ANÁLISIS.-

"Los Hieleros del Chimborazo" es uno de los documentales sociales más importantes y el más premiado mundialmente en toda la historia cinematográfica del país. La forma como sus realizadores logran plasmar la esencia y realidad absoluta de los actores sociales deja al descubierto el sentido profundo del filme y el pensamiento íntimo del director, como una denuncia en contra del régimen capitalista que deja fuera una vez más al pueblo indígena.

En esta producción el realizador no interviene como personaje dentro de la historia, por lo cual el documental se desarrolla bajo la modalidad de observación, no se incluyen entrevistas ni testimonios que dejen conocer el pensamiento de alguno de los hieleros, ni tampoco existe una puesta en escena. Es más bien un documento visual construido con un estilo de narración circular por corte y sonido ambiental y directo.

Cuando se habla de una narración circular, esto significa que el productor del filme inicia y concluye la historia con una misma imagen, en este caso; la imagen es aquella donde un indígena hielero está en una plaza llena de gente en estado etílico gritando que él sí trabaja. Mientras

que sonido ambiental o natural no es otra cosa que el sonido real captado durante la filmación.

La historia se desarrolla a través una serie de imágenes con una significación e intencionalidad social bien marcadas. De esta forma, el documentalista logra el cometido de llegar al espectador y enfrentarlo con la otra realidad de su país: la pobreza, el trabajo y el abandono del indigenado.

Este documental es a-temporal, ya que a pesar de haber transcurrido muchos años desde que se terminó de filmar la película en 1980, hoy en día los hieleros del Chimborazo todavía existen y su realidad sigue siendo la misma. Los mestizos continúan viviendo en las grandes ciudades y su forma de pensar respecto del indígena es igual. La discriminación y el racismo no han desaparecido en lo absoluto.

No obstante, poder ver un documental como este hoy en día, nos permite como espectadores reconocer la falta de solidaridad, no solo de los gobernantes sino también del pueblo para con este grupo social que

también forma parte de la población nacional. Ver esta película deja al descubierto la desigualdad entre clases sociales; la democracia inexistente bajo la cual decimos vivir; la falta de unidad nacional, lo mucho que han hecho y continúan haciendo los indígenas por nosotros y lo poco que reciben a cambio.

“Los Hieleros del Chimborazo” es, sobre todo, un reflejo de lo más íntimo de nuestro país y su cotidiano, un cotidiano con los mismo errores del siglo XVIII cuando los españoles se creían mejores que el pueblo indio. Hoy la única diferencia es que las organizaciones indígenas finalmente forman parte del actual gobierno, pero aun así los mestizos se rehúsan a la idea que sean estas personas y sus ideas las que asuman el liderazgo en el Ecuador.

Finalmente, concluyo este análisis con el único texto escrito de la película, cuyas líneas explican muy bien y en pocas palabras el antes y el ahora de nuestro pueblo.

**“En los tiempos de la colonia,
los hieleros del Chimborazo
bajaban con 150 mulas
a las poblaciones costeñas
de Babahoyo, Pueblo Viejo y Vinces.**

**Los hieleros participaron
en las luchas de la independencia.
Emboscaron al ejército español
y guiaron por sus chaquiñanes
a las tropas patriotas
que obtuvieron su primera victoria
en las cercanías de Guaranda,
el 9 de Noviembre de 1820.**

Han transcurrido desde entonces:

**160 años,
195 gobiernos,
el presupuesto nacional
se ha incrementado
de menos de 400.000 pesos
en la presidencia de Flores**

**a más de 47 mil millones de sucres
para 1980.**

**Sin embargo, para ellos,
la historia se quedó
en la colonia...”⁷⁶**

⁷⁶ Texto tomado de la película documental: **Los Hieleros del Chimborazo**. 1980

CARTAS AL ECUADOR

1980

Guión y Dirección:	Ulises Estrella
Producción:	Mónica Vásquez
Asistente de Producción:	Marcelo del Pozo
Asistente de Fotografía:	Enrique Bayas
Narración:	Jorge Guerra
Categoría:	Documental
Formato:	35mm - 16 mm
Duración:	9min. 30 seg

SINOPSIS.-

"Cartas Al Ecuador" presenta uno de los momentos más importantes en la historia política del país, la guerra librada con el Perú el 9 de julio de 1941, a causa de las disputas por el nuevo auge petrolero. Este conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú será el punto de referencia del director, quien a partir de las reflexiones nacionalistas del autor ecuatoriano Benjamín Carrión; intenta revivir el sentido de unidad nacional y patriotismo en los ecuatorianos.

ANÁLISIS.-

La presente cinta documental "*Cartas al Ecuador*" no solo expone sucesos históricos, sino que también pone a consideración del espectador una serie de imágenes de archivo que, mezcladas con la poesía idealista del intelectual Benjamín Carrión, pretenden llegar a la conciencia y al recuerdo de épocas pasadas en el acontecer nacional.

"*Cartas Al Ecuador*" es un documento visual construido bajo la modalidad de representación reflexiva, es decir que además de mostrarle una realidad al público, despierta su interés y lo hace reflexionar sobre el tema a partir de fotogramas que corresponden a archivos audiovisuales y artículos de prensa que junto a una narración en off, describen cuidadosamente el pasado de mujeres y hombres ecuatorianos; cuyas cualidades humanas y culturales lo proyectan como un pueblo valeroso, dedicado al trabajo, emprendedor de grandes luchas y sobretodo, fiel seguidor de la justicia e igualdad social.

En el trascurso del documental se hace alusión a los siguientes hechos históricos ocurridos en el Ecuador:

- El 6 de marzo de 1845, la Revolución Marcista. **“Cuando el Ecuador se sacudió de la intromisión extranjera del general Juan José Flores.”** ⁷⁷
- El 5 de junio de 1895, la Revolución Liberal. La historia del Ecuador cambia completamente con la llegada del nuevo presidente, el general Eloy Alfaro.
- En el año de 1908 se inauguró la obra del ferrocarril trasandino, nuevo medio de transporte que unió a la costa con sierra.
- El 9 de julio de 1941, tropas peruanas invaden el territorio del Ecuador intentando forzar un arreglo limítrofe.

Finalmente, quienes ven este documental tienen la oportunidad de observar el mundo cotidiano del país en aquella época y meditar sobre el verdadero significado de la palabra ecuatoriano; encontrar en los varios rostros y facetas de este grupo social la base de una cultura completamente humanista, de la cual habla siempre el escritor Benjamín

⁷⁷ Texto tomado de la película documental: **Cartas Al Ecuador**. 1980

Carrión, entregada al desarrollo político, económico y social de una nación con identidad y cultura propias.

EL LUGAR DONDE SE JUNTAN LOS POLOS

2002

Guión y Dirección: **Juan Martín Cueva**

Imagen y Sonido: **Juan Keller**

Víctor Arregui

Germán Valverde

Juan Martín Cueva

Cámaras: **Francisca Romeo**

Juan Martín Cueva

Producción Ejecutiva: **Juan Martín Cueva**

Víctor Arregui

Coproducción: **Ardèche Images Production- Francia**

Montaje: **Alex Rodríguez**

Categoría: **Documental**

Formato: **Betacam Digital**

Duración: **54 min.**

SINOPSIS.-

Esta película retrata con éxito muchos episodios sobresalientes en la historia del Ecuador y el resto del mundo. El realizador toma como punto de partida su propia realidad y la de su esposa para empezar a construir la historia política, económica y social de la cual también son parte, y que de cierta forma los ha llevado a él y su familia hasta el lugar y momento donde están ahora.

La forma como este documental logra enlazar el cotidiano del protagonista con los momentos cruciales de algunos países como: Chile, Nicaragua, Francia, Cuba y Ecuador hace que sus imágenes sean piezas importantes dentro del patrimonio audiovisual de cada país.

ANÁLISIS.-

La cinta documental *"El Lugar Donde Se Juntan Los Polos"* cuenta la historia de dos actores sociales, Juan Martín y Francisca; cuyas vidas (sin que esa sea su intención ni la de sus progenitores) se ven involucradas en varios hechos de trascendencia internacional, que los llevan a experimentar historias paralelas y los conectan a nuevos escenarios políticos, sociales y económicos.

Obedeciendo a los principios de la modalidad interactiva, donde el cineasta toma parte dentro de historia representada, se realiza este documental cuya narración no- lineal, presenta a partir imágenes de archivo las diversas situaciones vividas por cada una de las familias de los personajes principales en tiempos y lugares diferentes.

Sin embargo, y aunque el relato no se sujete a un orden cronológico exacto, tanto la vida de los actores sociales como los acontecimientos de interés público mantienen la fidelidad y veracidad en cada uno de los momentos representados, es decir, no se fabrican escenarios ni se inventan situaciones.

El filme lleva también subtítulos en español que traducen las partes filmadas en idioma francés; incluye puestas en escena, cuyo objetivo es lograr que la historia sea más clara para el espectador, y por último contiene tomas de archivos audiovisuales, archivos fotográficos, artículos de prensa, y también algunas imágenes de películas para grafican mejor cada uno de los hechos que se mencionan.

De igual manera, se toman en cuenta los testimonios reales de algunos de los actores sociales, uno de ellos es Víctor Romeo, padre de Francisca; un revolucionario que participó en las luchas de liberación de Chile y posteriormente Nicaragua.

Francisca, esposa de Juan Martín y madre de Joaquín y Amalia (a quienes el realizador cuenta la historia) también participa y comparte ante la cámara vivencias de su infancia en Chile; Juan Martín, por su parte es quien guía al espectador durante toda la película. Su voz va explicando detalladamente cada unos de los hechos y sus consecuencias.

El documental hace alusión a momentos importantes en la historia del Ecuador como:

- En 1972 el gobierno de Velasco Ibarra fue derrotado por las Fuerzas Armadas, quienes instauran una nueva dictadura dirigida por el general Rodríguez Lara. Durante ese tiempo la dictadura provocó varios problemas de carácter social, uno de ellos fue el incendio en el ingenio azucarero en la provincia del Guayas que cobró la vida de muchísimos obreros ecuatorianos.
- En 1979 el Ecuador retorna a la democracia con el presidente electo Jaime Roldós. Se produce una migración masiva por parte de los campesinos ecuatorianos a las grandes ciudades, abandonando los campo y la labor agrícola.
- Años más tarde en 1984, es electo el presidente León Febres Cordero quien rompe relaciones con los países de Cuba y Nicaragua, debido a su proceso revolucionario. En la revolución de Nicaragua estaba involucrado Víctor Romeo, padre de Francisca.

- La década de 1990 es un momento decisivo para la clase indígena del Ecuador. El gobierno de turno reivindica y fortalece los derechos de todas las comunidades indígenas del país.
- El 21 de enero del 2000 se produce un enfrentamiento entre el gobierno y los indígenas, quienes organizan un golpe de estado junto con los militares y derrocan al presidente Jamil Mahuad.

Mientras todo eso pasaba en el Ecuador, la historia no se detuvo para el resto de países. En el caso de Chile en 1972 se produce un golpe de estado al gobierno de Salvador Allende instalándose la dictadura del General Augusto Pinochet; Nicaragua, por su parte intentaba instaurar una nueva forma de gobierno a partir de las ideas revolucionarias (1979–1980). En el caso de Cuba ocurrió lo mismo, su movimiento revolucionario liderado por Fidel Castro logró el triunfo de la revolución.

Años más tarde, en el continente europeo se produce la caída del muro del Berlín el 9 de noviembre de 1989, y el ex dictador Augusto Pinochet es arrestado el 16 de octubre de 1998 en Londres.

De acontecimientos como estos es que se construye el presente documental, cada palabra e imagen que acompaña a la narración ayuda al espectador a visualizar el panorama real de ese entonces; le permite conocer la realidad pasada de toda Latinoamérica, la Europa contemporánea ajena a los problemas del tercer mundo. Es una vista larga y detenida por cada uno de los escenarios relaciones directa o indirectamente con la vida de los protagonistas.

Finalmente, se debe mencionar la valiosa información que contiene la cinta, el largo trabajo investigativo que hay detrás de cada fotograma, la transparencia y objetividad con la que el narrador describe cada uno de los hechos.

“El Lugar Donde Se Juntan Los Polos” más allá de narrar la vida de Juan Martín y Francisca, nos permite viajar en el tiempo y traer del pasado momentos e imágenes reales sobre períodos importantes en la historia del Ecuador.

PROBLEMAS PERSONALES

2002

Guión, Dirección y Montaje: **Manolo Sarmiento**

Lisandra Rivera

Imagen: **Manolo Sarmiento**

Sonido directo: **Lisandra Rivera**

Producción: **Pequeña Nube**

Producción ejecutiva: **Lisandra Rivera**

Post- producción: **Cabeza Hueca Producciones**

Participación de: **Antonio Rodríguez**

Jorge Yandún

Geovanny Aguirre

Víctor Cedeño

Segundo Timoteo Chasi

Locaciones: **Madrid- España**

Quito, Ibarra, Loja- Ecuador

Categoría:	Documental
Formato:	Mini DV
Duración:	1hora. 12 min.

SINOPSIS.-

En *“Problema Personales”* se cuentan las vivencias íntimas de tres migrantes ecuatorianos: Antonio, Jorge y Giovanni quienes viven en Madrid- España, y deben sobrevivir a los percances y desventuras que se les presentan a lo largo de su estadía en un país extraño y con un cotidiano completamente antagónico al del Ecuador.

Es un documental que deja al descubierto las verdaderas situaciones económicas y sociales del emigrante; las razones más comunes por las que ha abandonado su país y hacen que ahora se resista a volver; las expectativas que los motivan a seguir luchando; y los sueños rotos de quienes jamás llegaron a acostumbrarse y regresaron al Ecuador.

ANÁLISIS.-

Bajo la modalidad de observación, el documentalista capta con el objetivo de la cámara la realidad más absoluta de tres personajes y su problemática social; a través de una narración de historias paralelas y con estructura lineal, desarrolla el contenido total de la película. el sonido es ambiental y directo. Existe solo un momento en la historia donde el director emplea tomas de archivo de un programa de televisión de España, del resto todas las imágenes que se reproducen fueron filmadas precisamente para la construcción de esta cinta.

El documental inicia narrando la historia de Antonio, un guayaquileño que hace más de cinco años dejó Ecuador y ahora se encuentra radicado en Madrid junto a toda su familia, a la cual mantiene gracias al trabajo de venta de cervezas en un parque, donde todos los fines de semana acuden los migrantes ecuatorianos. En este caso en particular, él está seguro de no querer volver a su país de origen, del cual solo tiene malos recuerdos; su vida y su trabajo ahora están en España.

La siguiente historia es la Jorge, ecuatoriano de la provincia de Imbabura, que hace poco tiempo llegó a Madrid. Su deseo más grande es

poder reunir dinero suficiente para comprar un camión y luego trabajar por su cuenta; mientras tanto, está laborando en empleos temporales que le permiten pagar su sustento en España y enviar algo de dinero para su esposa e hijos en Ecuador. Jorge atraviesa por un período de soledad muy fuerte y doloroso, su familia se encuentra lejos y es casi imposible que ellos puedan viajar a reunirse con él.

Finalmente, Giovanni, quien lleva en Madrid tres meses y medio y aun no ha podido conseguir un trabajo estable. Su idea fija es regresar a Loja junto con su familia lo más pronto posible. La separación familiar lo ha afectado mucho y a limitado notablemente sus posibilidades de desarrollo y prosperidad económica.

Estas historias son solo algunos ejemplos del gran problema social y económico que atraviesa el ecuatoriano hoy en día, la falta de fuentes de trabajo y una buena remuneración económica, han provocado la migración de hombres y mujeres de todas partes del Ecuador hacia otros países, donde luchando contra las dificultades del idioma y las diferencias culturales, trabajan incansablemente para mantenerse y mantener a sus familiares en Ecuador.

El documental termina presentando los diferentes rumbos que tomaron las vidas de los tres personajes. Antonio, continúa viviendo con su familia en Madrid; Jorge regresó a Ecuador a legalizar sus papeles para continuar trabajando en España de forma legal; Giovanni consiguió el dinero necesario para regresar a Loja y ahora trabaja en una lavadora de autos, donde a pesar de no ser bien remunerado está feliz ya que se encuentra junto a su familia y amigos.

“Problemas Personales” es un documento visual que representa con exactitud la realidad del emigrante ecuatoriano, la discriminación a la que se exponen, el abandono familiar, la sobreexplotación y las grandes diferencias que existen entre una persona y otra al momento de enfrentarse a los mismos problemas.

La película reproduce ante los ojos del público una realidad lejana pero que directamente tiene que ver con nuestra historia. Es decir, nos trae desde Madrid imágenes, sonidos y cotidianos que nos pertenecen; porque corresponden a vivencias personales de ciudadanos ecuatorianos que debido a la crisis económica un día dejaron el país. *“Problemas Personales”* son los problemas actuales de la sociedad ecuatoriana.

DE CUANDO LA MUERTE NOS VISITÓ

2002

Guión y Dirección: Yanara Guayasamín

Dirección Fotográfica: Olivier Auverlau

Investigación Antropológica: Karen Stothert

Sonido: Elizabet Griñan

Pablo Mogrovejo

Antonio Páez

Olivier Auverlau

Edición: Pablo Mogrovejo

Yanara Guayasamín

Participación de: Adela Bortón- Fundidora

Paula Domínguez- Alfarera

Uberta Soriano- Tejedora

Moisés Suárez- Cordonero

Locaciones:	Península de Santa Elena Provincia del Guayas
Categoría:	Documental
Formato:	16 mm
Duración:	1hora 17min

SINOPSIS.-

“De Cuando La Muerte Nos Visitó” es un documental que muestra los diferentes rituales que tienen y realizan las comunidades campesinas e indígenas de la Península de Santa Elena en Ecuador. Los testimonios de los aldeanos dedicados a labores artesanales, cuentan con detalles cada una de las costumbres, memorias, creencias religiosas y mitos surgidos entorno a la muerte, y lo que ocurre con las personas que han dejado la vida terrenal para irse con Dios.

ANÁLISIS.-

La cinta documental *"De Cuando La Muerte Nos Visitó"* se inicia a partir del momento cuando su realizadora, Yanara Guayasamín, tiene un encuentro cercano con el sentimiento de pérdida que causa la muerte de un ser querido. En este caso quien muere es su padre, el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín

Es justamente, a partir de este momento que se inicia un recorrido por las diferentes experiencias y anécdotas personales de un grupo de campesinos, quienes entienden el fin de la vida desde su experiencia íntima, desde su cotidiano basado en creencias, ideas, costumbres, tradiciones, y devoción. Desde este escenario se exponen las varias formas de rendir culto a ese momento en el cual la vida completa concluye, la visión respecto a la muerte desde el punto de vista de los campesinos es confrontada con la visión de las antiguas civilizaciones que habitaron esas tierras.

De modo que el discurso tiene un estilo mixto; es decir, un estilo antropológico, otro subjetivo, y finalmente comparativo.

El presente documental obedece a los principios de la modalidad interactiva, puesto que la documentalista toma parte también dentro de la historia. A manera de testimonio, comparte con el público esa serie de sentimientos encontrados que surgen en su interior después de que su padre ha muerto; haciéndola meditar sobre la relación que ella y él tenían.

En un inicio este documental, como bien lo señalo su directora, era una investigación antropológica sobre los diferentes grupos humanos de la zona, no obstante; las circunstancias temporales y sociales hicieron que la idea central cambiara por un enfoque mucho más personal, que daba lugar a la interacción de la documentalista con el resto de actores sociales y a la experiencia de un sentimiento compartido entre ambos.

Documentales como estos demuestran que siempre existe la posibilidad de que la historia con la que se empezó a filmar, termine por convertirse en algo completamente distinto de lo esperado. Y que por consiguiente, tenga ya un nuevo enfoque y significación.

Finalmente, *"De Cuando La Muerte Nos Visitó"*, nos permite buscar en nuestras propias raíces, reconocernos a través de esas realidades tan

próximas a la nuestra, muy relacionadas con nuestro pasado; pero que sin embargo, nos resultan tan distantes y casi siempre indiferentes.

BIBLIOGRAFÍA

- CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2001): **Catalogo de Películas 1922- 1996**. Ecuador: editorial C.C.E
- GRANDA, W (1995): **Cine Silente en Ecuador**. Ecuador: editorial CCE
- http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/temas/cine_18.htm
- Texto tomado de la película documental: **Cartas Al Ecuador**. (1980)
- Texto tomado de la película documental: **Los Hieleros del Chimborazo**. (1980)

CONCLUSIONES

- El cine documental es un arte de presencias, ya que todo cuanto logra captar con el objetivo de la cámara, corresponde a sucesos reales, visibles y fotografiables; con los que pueden construirse nuevas realidades igual de verdaderas que la nuestra.
- El cine documental dispone de varias modalidades de representación y estilos narrativos, a partir de los cuales logra combinar las imágenes y sonidos de situaciones reales para luego proyectarlos ante el espectador, con un alto nivel de credibilidad y similitud con el mundo objetivo.
- Las representaciones cinematográficas producidas a partir del género documental, obedecen al deseo de fotografiar la realidad social tal como se presenta; con sus personajes originales, en un tiempo y espacio ciertos que nos permitan el acceso a lugares, culturas y sociedades antes insospechadas.
- El cine documental tiene siempre un interés fijo y constante por llegar a lo más cierto de la realidad humana, por captar hasta el

más insignificante los detalles y descubrir su valor dentro de la historia.

- La vida de la humanidad entera esta llena de momentos cotidianos y acontecimientos políticos, económicos y sociales importantes; que se precisa sean conservados en la memoria de hombres y mujeres de todas las generaciones. En tal virtud, la trascendencia de la producción documental es justamente, poder inmortalizar cada instante vivido por el hombre indígena, anglosajón, asiático, africano, hindú y americano en la memoria histórica de su nación.
- La producción documental cinematográfica permite que cada país construya un gran registro histórico audiovisual, que al igual que el archivo en documentos escritos, es parte importante de su patrimonio histórico nacional.
- En el caso específico del Ecuador, muy poca gente está consciente de la importancia de hacer películas documentales que reflejen la realidad social, política y económica de nuestra gente. Por lo cual es preciso empezar a promover y difundir las producciones documentales con la que cuenta actualmente la cinematografía nacional en escuelas y universidades.

- En el país no existe una videoteca pública y gratuita donde el espectador o estudiante pueda acudir, las veces que lo considere necesario, a ver las diferentes producciones cinematográficas hechas por documentalistas ecuatorianos. En tal virtud, es necesario crear un lugar donde los cineastas dejen una copia de sus películas y donde el público en general pueda verlas.
- Gracias a la investigación realizada para la presente tesis, me fue posible descubrir que la mayoría de los productos cinematográficos hechos en el país corresponden al género documental. Existe entonces, una gran colección de películas documentales que representan desde los hechos más simples y cotidianos de una persona común; hasta las realidades, escenarios y personajes más sorprendentes y significativos de la historia del Ecuador.
- Una de las grandes limitantes del cine ecuatoriano es la falta de políticas gubernamentales que promuevan la participación, producción y proyección de productos cinematográficos de todo género.
- En lo que respecta a la objetividad de las imágenes en las representaciones documentales, es inevitable que el o la

realizadora no manipule en cierta forma las imágenes y sonidos; mas es responsabilidad del creador preservar la esencia y realismo de cada uno de los acontecimientos. Aun cuando en ocasiones se valga de recreaciones y puestas en escena para explicar mejor la historia.

- El contenido narrativo y la forma como se muestren los diferentes hechos reales, depende en gran medida del punto de vista del documentalista; puesto que es él o ella quien estructura el documento visual.
- Las películas documentales además de ponernos en contacto con el mundo real e histórico, pueden servir como herramienta social para conocer los distintos cotidianos y sus actores; y de este modo desarrollar también una actitud de tolerancia con respecto al resto de individuos, cuyo estilo de vida y forma de pensar son opuestos al nuestro.
- Actualmente la tecnología cinematográfica a puesto a disposición de los cineastas, nuevos artefactos en audio y video que facilitan y ahorran tiempo en el proceso de producción de películas de todo género. En el caso específico del cine documental ya no existen los

inconvenientes de tener que transportar todo el equipo a un lugar recóndito y alejado de la civilización. Con las nuevas cámaras de video ya no hay espacio en el mundo que un documentalista no pueda grabar.