



Universidad de Cuenca

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

“LA ESCRITURA DEL GUION DOCUMENTAL: DEFINIENDO LA FRONTERA ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD A PROPÓSITO DE LA ESCRITURA DEL DOCUMENTAL *PEQUEÑA AMÉRICA*”

Proyecto de graduación previo a la obtención del título de Licenciada en Cine y
Audiovisuales

AUTORA:

ANDREA PAULINA ARÍZAGA JARRÍN

C.I: 010388080-3

DIRECTOR:

MÁSTER JUAN SEBASTIÁN LAZO SERRANO

C.I: 010378970-7

CUENCA - ECUADOR

2015



1. RESUMEN

Es inevitable encontrarse con una frontera conceptual y filosófica entre el cine de ficción y el documental. Pero a la vez es imposible el desarrollo de ambos sin valerse el uno del otro para expandir sus posibilidades formales y expresivas. Gracias a un largo proceso de metamorfosis, el documental contemporáneo desafía las modalidades clásicas de su género a través de nuevas tácticas de hacer cine. *El híbrido* es el nombre que los teóricos y críticos dan a esta ola de innovadoras propuestas documentales donde realidad y ficción conspiran juntas hacia la búsqueda de verdades alternativas. Este estudio indagará en cómo el cine documental ha evolucionado de la mano del cine de ficción con la finalidad de desarrollar el guion del documental híbrido *Pequeña América*.

Palabras clave: Cine de ficción, cine documental, documental híbrido, escritura de guion.

ABSTRACT

It's inevitable to encounter a conceptual and philosophical border between fiction and documentary. But then again, it would have been impossible for them to develop without relying on one another in order to expand their formal and expressive possibilities. Thanks to a long process of metamorphosis, contemporary documentaries challenge the classical modalities through new ways of filmmaking. *The hybrid* is the name given by theorists and critics to this wave of innovative documentary proposals, where reality and fiction conspire together towards finding alternative truths. This study will explore the evolution of documentary film alongside with fiction films in order to write the script for the hybrid documentary *Pequeña América*.

Keywords: Fiction films, documentary films, hybrid documentary, screenwriting.



ÍNDICE

1. RESUMEN/ABSTRACT	2
2. CLÁUSULAS DE DERECHOS DE AUTOR	4
3. INTRODUCCIÓN.....	6
3.1. Antecedentes	6
3.2. Justificación.....	7
3.3. Delimitación y planteamiento del problema.....	8
3.4. Objetivos	10
4. CAPÍTULO UNO: DEFINIENDO EL CINE DE FICCIÓN Y DOCUMENTAL	11
4.1. Antecedentes	11
4.2. Definiendo el cine de ficción y documental	12
4.3. Modalidades documentales y corrientes del realismo en el cine de ficción....	17
4.4. Breve historia del realismo y del documental latinoamericano	20
5. CAPÍTULO DOS: DEFINIENDO EL DOCUMENTAL HÍBRIDO	23
5.1. Introducción.....	23
5.2. Orígenes del documental híbrido	23
5.3. Estableciendo el documental híbrido	27
5.4. La mirada documental y el efecto híbrido	32
5.5. Estudio de casos: <i>The act of killing</i> , <i>The Arbor</i> y <i>Jogo de Cena</i>	34
6. CAPÍTULO TRES: ESCRITURA DEL DOCUMENTAL PEQUEÑA AMÉRICA	39
6.1. Antecedentes	39
6.2. Investigación	40
6.3. Sinopsis.....	44
6.4. Propuesta conceptual.....	45
6.5. Guion	51
7. CONCLUSIONES.....	69
8. BIBLIOGRAFÍA.....	70



2. CLÁUSULAS DE DERECHOS DE AUTOR

Yo, *Andrea Paulina Arízaga Jarrín*, autora de la tesis “La escritura del guion documental: definiendo la frontera entre ficción y realidad a propósito de la escritura del documental *Pequeña América*”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 1 de julio del 2015

A handwritten signature in blue ink that reads 'Andrea Arízaga'.

Andrea Paulina Arízaga Jarrín

C.I: 0103880803



Yo, *Andrea Paulina Arízaga Jarrín*, autora de la tesis “La escritura del guion documental: definiendo la frontera entre ficción y realidad a propósito de la escritura del documental *Pequeña América*”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 1 de julio del 2015

A handwritten signature in blue ink that reads 'Andrea Arízaga'.

Andrea Paulina Arízaga Jarrín

C.I: 0103880803



INTRODUCCIÓN

3. 1. Antecedentes

En sus inicios, el cine fue concebido como un fragmento de la realidad registrado en cinta. Los hermanos Lumière aterrorizaron al público con una de sus primeras obras exhibidas, *La llegada del tren* (1895). Según el mito urbano, los espectadores huyeron de la sala, convencidos de que el tren, aunque en blanco y negro, era *real* y que salía de la pantalla para arrollarlos a todos. Veinte años más tarde, gracias al desarrollo del montaje y la puesta en escena, el cine se convirtió en un artificio, muy alejado de las proyecciones de los hermanos Lumière.

Aun así, la realidad que éste proporciona es totalmente válida para el espectador ya que, como plantea Cristian Metz, “la conjunción entre la realidad del movimiento y la apariencia de las formas conlleva la sensación de vida y la percepción de la realidad objetiva” (Metz, 1964-68, p.31).

El guion de ficción ha aclarado sus reglas y las ha reconstruido; acepta el artificio del cine y se regocija en que es el heredero de la tradición dramática del teatro. El documental, a su vez, descubrirá sus distintas formas y estilos mientras paralelamente se desarrolla el lenguaje cinematográfico. El punto de convergencia entre los dos se encuentra en que ambos son representaciones de la realidad.

El documental no puede escapar al hecho de que el lenguaje cinematográfico requiera de un proceso de manipulación, comenzando por el montaje, y continuando con todas las herramientas que enrumban las sensaciones que percibirá el público en la obra final, como la banda sonora, la elección de encuadres, el punto de vista, etc. Todos estos factores moldean en mayor o menor escala el material en bruto. Una vez establecido que el documental trabaja en base del mundo real y la ficción trabaja desde el mundo imaginario ambos formatos tomaron la iniciativa de valerse el uno del otro para expandir sus posibilidades de retratar la realidad.

A lo largo de la historia podemos percatarnos de esta interacción; sobre todo en este nuevo siglo se ha desarrollado un acercamiento mucho menos convencional que aquel de fusionar ambos géneros, de tal manera, que la frontera se ha vuelto



borrosa y despierta muchas preguntas sobre si el documental es un género aparte, o simplemente se lo debería considerar como una gran puesta en escena o un experimento. De dicho deriva el término *documental híbrido*, aún no definido en su totalidad pero que inevitablemente se percibe en las nuevas propuestas documentales.

El objetivo de la presente investigación es indagar en esta nueva tendencia a propósito de la escritura del guion del documental híbrido *Pequeña América*.

3.2. Justificación

Muchos de los pioneros del cine nacional se han formado a partir de documentales y ficciones al estilo del neorrealismo italiano (una propuesta que entrelaza ficción con realidad) como Augusto San Miguel, Francisco Diumenjo e Igor y Gustavo Guayasamín.

Curiosamente, desde *Se conocieron en Guayaquil* (1949) de Alberto Santana, el cine de ficción quedó suspendido resurgiendo en 1981 con *Dos para el camino* de Alfonso Naranjo y Jaime Cuesta. Los proyectos que se produjeron en ese receso, en su mayoría, fueron documentales, tanto nacionales como extranjeros. Esto señala que el cine ecuatoriano se forjó en la fragua del documental, y si alguna cualidad se desarrolló en nuestros pioneros, es la habilidad de trabajar con la realidad. Pero a la vez, las propuestas de nuestro cine se mantienen ligadas a las modalidades clásicas del género en donde son pocos los casos que presentan un acercamiento innovador y arriesgado, a diferencia de lo que ocurre con el cine mundial.

En los últimos diez años, se ha desarrollado una nueva tendencia en el documental. El término *documental híbrido* ha empezado a circular en artículos de crítica de cine, y en blogs de cineastas y teóricos, como el análisis del distribuidor Luke Moody, *Act normal*, el cual evidencia cierto riesgo en las propuestas del cine contemporáneo:

Después de una ola de documentales que presentan hechos no negociable a principios del siglo XXI, las tendencias cinematográficas más recientes están ofreciendo múltiples direcciones para interpretar la realidad. Las formas emergentes brindan un



punto de vista de-construido que se vale de distintas estrategias con la finalidad de encontrar múltiples verdades. Estas obras han sido casualmente denominadas “documentales híbridos”: un medio rápido de agrupar películas basadas en hechos que abordan conceptualmente la relación entre forma y contenido en un intento de pervertir las metodologías de producción tradicionales a través de nuevos juegos que buscan la “verdad” (Moody, 2013, p.1).

Como señala Moody, el término *híbrido* es una etiqueta que casualmente se ha utilizado con el propósito de organizar mejor esta nueva propuesta, por ende, no es un subgénero establecido. Pero documentales como *The act of killing* (2013) de Joshua Oppenheimer y *The Arbor* (2010) de Clio Barnard, ofrecen una nueva forma operativa de tratar la realidad que es inevitable reconocer. Con este estudio se espera llegar a un paso más cerca de comprender y definir el documental híbrido.

Este análisis se lo realiza a propósito de la escritura del guion del documental *Pequeña América* en donde la realizadora se aventura a plantear una propuesta híbrida.

3.3. Delimitación y planteamiento del problema

“El cine como invento técnico nació con una pretensión ilusionadamente ingenua de convertirse en un registro fiel de la realidad” (Orellana, 2003, p.1). El cine fue inicialmente concebido como la fiel copia de la realidad ya que, a diferencia de la fotografía, esta maquinaria posibilita la captura del movimiento que para Metz es el código principal que define lo real. Con el desarrollo tecnológico y teórico del cine, el artificio cada vez fue más claro; el espectador pudo reconocer que, tras la realidad que se le planteaba en pantalla, existe una mente maestra cuya subjetividad es la encargada de elegir todos los elementos que componen la obra cinematográfica. Por lo tanto, se puede decir que esa ingenuidad inicial de concebir al cine como copia, ya no debería ser un inconveniente.

Según Eduardo Rodríguez Merchán, editor del *Diccionario de Cine Iberoamericano*, los códigos clásicos que definen un género empezaron a diluirse con la decadencia de Hollywood de los años cincuenta (Merchán, 2002, p. 1). De hecho, el movimiento del neorrealismo italiano, en los años cuarenta, desafía la



fantasía de Hollywood utilizando escenarios reales y gente común a diferencia de actores entrenados y sets elaborados.

El nuevo cine hizo difusa a la frontera que hemos mencionado. De tal manera que obras documentales contemporáneas, como *The Arbor*, son perfectamente estilizadas y estructuradas como una ficción. De la misma manera, obras como *The Blair witch project* (1999), de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, recurren eficazmente a la visualidad del documental, lo que nos hacen dudar de si realmente es una puesta en escena o no.

Dentro de las nuevas propuestas, entramos en tela de duda con la obra del director mexicano Pedro González-Rubio, *Alamar* (2009), una película que sigue el viaje de Natán, un niño ciudadano de cinco años, quien va a visitar a su padre en la reserva natural de Chinchorro. Junto con su verdadero padre y su abuelo ficticio (el director admite haber incluido un miembro foráneo al yugo familiar), aprenderá a sobrevivir en un entorno puramente natural. ¿Ficción, documental? El director se limita a llamar a *Alamar* “simplemente una película” (Nayman, 2013, p.1).

Otro caso extraordinario lo podemos presenciar en *The act of killing* (Oppenheimer, 2013) : la consigna del director es poner en escena los asesinatos en Indonesia (de 1965 a 1966), con los responsables de la masacre como los protagonistas de esta “ficción”. A través de este ejercicio la realidad nunca pudo ser más legítima al ver a estos hombres comprender el crimen que cometieron al interpretar el rol de sus víctimas.

El baile entre estos dos géneros, el documental y la ficción, ha permitido que muchas posibilidades de cómo elaborar la obra cinematográfica e indudablemente es el camino por el cual transitará el cine contemporáneo. La reflexión tras este análisis gira alrededor de este nuevo acercamiento hacia el documental, y de qué manera debería proceder el escritor al momento de desarrollar su guion.



3.4. Objetivos

- **Objetivo principal**

- Definir el término *documental híbrido* con la finalidad de aplicar esta reflexión a la escritura del documental *Pequeña América*.

- **Objetivos específicos**

- Proporcionar una reflexión, tanto teórica como práctica, hacia el desarrollo del tratamiento de la realidad en el guion documental para futuros cineastas ecuatorianos.
- Desarrollar la versión final del guion de *Pequeña América*.



CAPÍTULO UNO

Definiendo el cine de ficción y documental

4.1. Antecedentes

A partir de los experimentos de los investigadores Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey, varios entusiastas desarrollaron sus propios mecanismos para capturar el movimiento y proyectarlo. Entre ellos tenemos el inventor norteamericano Thomas Alva Edison con el kinetógrafo y el kinetoscopio, los hermanos Max y Emil Skladanowsky con el bioscopio, el primer proyector de cine, y finalmente los hermanos Auguste y Louise Lumière quienes llevarán este nuevo medio a la conciencia popular.

Los primeros intentos documentales son inherentes a los inicios del cine. Al ser un mecanismo proveniente de la fotografía, muchos esperaban de éste que cumpla la función de historiador, o como diría el matemático y astrónomo inglés Sir John Herschel: “Este aparato proveerá una vívida y natural reproducción dejando atrás los eventos prósperos que ocurrieron en la vida real como una batalla, un debate [...]” (Braudy, 1999, p. 172).

Tanto Edison como los hermanos Lumière fascinaron a su público con proyecciones de la vida cotidiana como *Le débarquement des congressistes* (1895) y *The kiss* (1896). Lo que conocemos como documental hoy en día esperó veinte años desde su creación hasta consolidarse como un género y una forma artística.

Fue en 1922 que el cineasta inglés Robert Flaherty tomó la iniciativa con el primer largometraje documental *Nanook of the North* seguido por *Moana* en 1926. Otros cineastas siguieron sus pasos como Dziga Vertov, con *Kino-Glas* (1924) y *El hombre de la cámara* (1929), Joris Ivens con *La lluvia* (1929), *El puente* (1928) y *Las espumas del mar* (1929), la obra maestra de Walter Ruttmann, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), entre otros.

Ellos llevaron al cine documental a la categoría de arte y es a partir de ahí donde las modalidades establecidas actualmente, tales como el documental



observacional, participativo o interactivo, reflexivo y expositivo, se desarrollaron (Nichols, 2001, p.65-106).

El término *documental* fue bautizado por el mismo padre del género, el director británico John Grierson, en un artículo del *New York Sun* sobre *Moana*. Según el teórico de cine documental Jean Breschand, este suceso no necesariamente responsabiliza a Grierson por el término, ya que se lo había utilizado previamente en Francia, pero lo que el artículo señalaba de manera concreta era el surgimiento de una nueva práctica, una nueva relación con el mundo: la cámara y la realidad (Breschand, 2004, p.8).

4.2. Definiendo el cine de ficción y documental

“[...] la ficción responde a deseos inconscientes y significados latentes. Se desenvuelve en la morada del ello. El documental, por otra parte, 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” (Nichols, 1997, p.32).

Este punto de partida que plantea Nichols en su libro *La representación de la realidad* resulta clave para distinguir ambos géneros ya que la hipotética frontera se ubica claramente desde cómo el aparato psíquico del espectador realiza su lectura del texto cinematográfico, relacionando a la ficción con el inconsciente simbólico, hasta el documental con su consciente argumental. Pero antes de entrar a un análisis comparativo, se examinarán los conceptos por separado para poder definir sus puntos de divergencia y convergencia.

Según Patricia Aufderheide, el documental: “[...] son retratos de la vida, usando la realidad como su materia prima, construidos por artistas y técnicos que toman las decisiones acerca de qué historia contar, a quién y con qué propósito” (Aufderheide, 2007, p.2). Mark Freeman precisa mejor esta definición señalando que:

[...] es un trabajo compuesto por hechos, personas y lugares reales. Los sujetos de la práctica documental son actores sociales, los seres humanos y la sociedad



humana, y eventos históricos. El documentalista proporciona a su material en bruto una estructura artística coherente y organizada. Esta estructura es un equilibrio entre la información, el argumento, el interés humano (valor de entretenimiento), y los elementos formales fílmicos como la composición, la iluminación, el sonido, el ritmo, etc. (Freeman, 1997, p.6).

Ambos conceptos coinciden en que el material de origen del documental es la realidad, o como denominaría Nichols, *el mundo histórico*, un material que se lo puede analizar, cuestionar, contradecir o retratar “fielmente” pero que corresponde a lo tangible, y que tuvo origen en el mundo cotidiano. También se reconoce que existe un lenguaje construido a través de las herramientas técnicas que moldearán a la obra. Finalmente, ambos conceptos aluden al término *historia*, es decir, un discurso, un argumento alrededor del cual se construirá el guion documental.

Bajo estos parámetros, Edison y los hermanos Lumière filmaron sucesos cotidianos con su nueva invención. Pero muchos debaten qué tan reales fueron las obras de estos realizadores. Se cree que en *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) los trabajadores fueron dirigidos por los hermanos para que salgan de la fábrica. Sea o no el caso, en *l'Arroseur Arrosé* (1895) ya se puede identificar una puesta en escena, muy similar al *slapstick* de Chaplin y Keaton, lo que abre paso a la experimentación y no a la simple mimesis.

Fue el cineasta francés Georges Méliès quien descaradamente aplicó la tradición del teatro y dramaturgia al cine. Su insistencia en experimentar con las posibilidades narrativas y expresivas permitieron que éste entre a una nueva etapa; el cine dejaría de considerarse como un mero mecanismo de registro. Las disolvencias y efectos de magia de Méliès podrían ser considerados como los primeros pasos hacia un lenguaje visual y, sobre todo, hacia construir *un mundo imaginario* en vez de trabajar con *el mundo histórico*.

Robert Mckee define al guion de ficción como “una metáfora de la vida que expresa una visión concreta del mundo” (Mckee, 1997, p.44). Lo que sustenta la idea de que la ficción es una ruta directa al inconsciente ya que trabaja a un nivel simbólico, conceptual y estético.



Nichols señala que las diferencias más significativas entre la ficción y el documental se manifiestan a través de tres puntos:

- **El realizador y su equipo**

La creencia de que en la práctica documental el realizador ejerce menos control sobre su material puede ser acertada y errada a la vez.

La ausencia de un guion preciso, la falta de seguridad que el director puede sentir al no estar en set, la gran incógnita de cómo la realidad reaccionará frente a cámaras podrían dar la sensación de completo caos. En efecto, el documentalista no puede copiar en su totalidad a la realidad pero si puede controlar el acercamiento y las tácticas que utiliza para lidiar con dicha realidad como, por ejemplo, la relación del director con el sujeto de estudio, cómo piensa retratarlo, cómo el equipo de rodaje aprenderá a cohabitar con sus personajes, el montaje, etc.

Lo que diferencia al documental de la ficción en este aspecto, es que el verdadero control de la expresión cinematográfica documental, se ejerce detrás de cámaras.

- **El texto cinematográfico**

Se ha identificado que en el documental predomina el argumento mientras que la ficción gira alrededor de la gran metáfora de la realidad.

En el caso del documental expositivo, la modalidad más común, lo que rige sobre el resto de componentes es una lógica informativa, práctica, que busca solucionar el conflicto a través de pruebas. Por otro lado, la ficción compone un mundo imaginario que busca involucrar emocionalmente al espectador a través de la lucha por solucionar el conflicto.

Según Nichols, el despliegue de componentes en una escena de documental ocurre de la siguiente manera:

Una escena típica en la ficción narrativa establece tiempo y lugar, presenta personajes que avanzan en sus tentativas de abordar el conflicto, carencia o desequilibrio



y acaba con sugerencias de otras acciones o respuestas necesarias en otro tiempo y lugar [una nueva escena]. En el documental, una escena típica establece tiempo y lugar, así como un nexo lógico con escenas anteriores; presenta la naturaleza probatoria de alguna porción de una argumentación más amplia y acaba con sugerencias sobre cómo la búsqueda de una solución puede llevar a otra escena, en otro tiempo o lugar (Nichols, 1997, p.49).

Al regirse por el argumento, el cine documental suele recaer más en el recurso del sonido (voz en *off*). El cine de ficción, por otro lado, se apoya en la imagen ya que a través de este medio construye sus metáforas y composiciones llenas de simbolismo. Por esta misma motivación el documental es más flexible en la elaboración de una continuidad temporal y espacial, se aprobará saltos abruptos siempre y cuando apoyen a la resolución del problema y a la comprensión del argumento. La ficción se preocupará más por la continuidad del movimiento y espacio, por ende, habrá un elaborado desglose de planos.

- **El espectador**

Finalmente, tras la incubación del proyecto, la etapa final en donde se define un género es en la exhibición del mismo. Ya habíamos mencionado que la frontera hipotética que separa a la ficción del documental, reside en cómo el aparato psíquico del espectador procesa lo que mira en pantalla.

El espectador tiene expectativas sobre cada género: por un lado, comprende que la ficción es una metáfora del suceso histórico y que lo que mira en pantalla es una construcción que no necesariamente ocurrió de manera espontánea frente a cámara. Esta conciencia del proceso de creación del cine de ficción genera un vaivén entre el rechazo y la aceptación de lo visto.

El teórico del cine, Jean Mitry, en el primer volumen de su *Esthétique et psychologie du cinéma* asocia al cine con el proceso del sueño. Señala que ambos comparten una proyección similar en donde el espectador es partícipe y observador, es decir, que se lleva a cabo un proceso de identificación y a la vez, de distanciamiento (Mitry, 1963, p.6).



El director de cine español. Luis Buñuel, también asocia al cine de ficción con el sueño en el texto *El cine, instrumento de poesía*:

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. B. Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar los ojos: entonces, comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir, en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos (Buñuel, 1958, p.3-4).

A la vez, Buñuel rechaza las nuevas corrientes del realismo, específicamente el neorrealismo italiano:

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones (Buñuel, 1958, p.4-5).

Es interesante el punto de vista del director, sobre todo porque señala la carencia de poesía en la realidad. No necesariamente es una observación acertada pero de cierta manera da pistas de cómo funciona la dinámica entre el espectador y el contenido documental: la razón, y la verdad argumentada, dominan el material en donde se reduce el espacio para la interpretación.

La expectativa que genera el documental se encuentra en que su génesis se lleva a cabo en el mundo histórico. La imagen-sonido se asemeja a la realidad cotidiana que se ve sustentada por datos y pruebas que justifican la presencia de sus componentes. De cierta manera, el espectador reconoce su legitimidad y se siente responsable de ello, ya que el documental se complementa con el conocimiento y con la participación del mismo en el mundo histórico.



La continuidad del documental, por ser el hijo legítimo de la realidad, genera la conciencia de que mientras el espectador observa la película, dicha realidad sigue de pie o ha creado un efecto sobre la historia. Esto no existe en el cine de ficción ya que el mundo imaginario termina el momento en el que pasan los créditos. La responsabilidad que siente el espectador debido al cine documental es inevitable, ya que la realidad no se ve limitada por el material fílmico.

4.3. Modalidades documentales y corrientes del realismo en el cine de ficción

Al originarse en la fotografía, el cine posee una cualidad mimética en su proceso físico/químico (refiriéndonos al cine análogo, precursor del digital). Al sumar el movimiento, luego el sonido, el color hasta llegar al *IMAX* y *3D*, el cine ha atravesado por un proceso de integración de los códigos de la realidad. Pero en cuanto al texto cinematográfico, el acercamiento hacia el realismo ha trascendido sus recursos técnicos.

Para comenzar, debemos señalar que el fenómeno del realismo en el cine no tiene un concepto fijo ya que, según la teórica Samantha Lay, se encuentra encapsulado dentro de un amplio rango de estéticas y temáticas cambiantes adheridas a un lugar y tiempo específicos (Lay, 2002, p.8).

Lo que si comparten las diferentes corrientes de este movimiento es la intención de representar al mundo como realmente es, crudo y contradictorio, una crítica al cine escapista de Hollywood de los años cuarenta. Este espíritu rebelde por parte de los directores europeos nace justamente tras la Segunda Guerra Mundial.

El Renacimiento del cine ocurre en Italia, un país que formó parte del Eje, que tras su disolución perdió su identidad nacional. Según el teórico Cesare Zavattini, la guerra y la liberación enseñaron a los cineastas italianos a descubrir el valor de lo real y, por lo tanto, a reconstruir su identidad a través del cine (Stam, 2001, p.49).

Es justamente este peso político-histórico lo que marca la estética y temáticas que esta corriente trabaja en sus obras en donde la realidad histórica, que caracteriza al documental, se vuelve un medio para el cine de ficción.



André Bazin, en su obra *¿Qué es el cine?*, insiste en que la única manera de lograr el realismo es a través del artificio, es decir, el realismo como una estética. Parte del artificio sucede gracias al desarrollo tecnológico de nuevas cámaras, más livianas y pequeñas, el registro de sonido portátil, negativos de mayor sensibilidad y el lente zoom que brindan nuevas posibilidades de capturar imágenes (Bazin, 2014, 30). Bill Nichols comparte este punto de vista distinguiendo el realismo documental del de ficción: “El realismo en la ficción está relacionado principalmente con la sensibilidad y el tono: es una cuestión de estética [...]. El realismo documental no es sólo un estilo sino también un código profesional, una ética y ritual “ (Nichols, 1997, p.219).

Por lo tanto, son las constantes estilísticas las que definen al realismo en la ficción, como por ejemplo, utilizar escenarios reales, actores sociales, planos prolongados para generar la sensación real de tiempo-espacio, protagonistas pertenecientes a una clase social trabajadora-media, enraizamiento en el elemento histórico-social y un trabajo de cámara inestable, muy parecido al del documental pero con énfasis en que el mundo imaginario parezca real.

Pero a más de sus características formales, Bazin señala que para capturar dicha naturalidad, propia del documental, el realizador debe tener la precisión técnica de un cirujano; lo que Nichols llamó “el control y disciplina detrás de cámaras” necesarios para el documentalista (Bazin, 2014, 32).

El neorrealismo italiano generó una ruptura crucial en el cine de la época y abrió paso a corrientes como la *Nouvelle Vague* (Francia, 1960-1970), *The British New Wave* (Reino Unido, 1950-1960) y el *American Realism* (Estados Unidos, 1960-1970).

A la par, el lenguaje documental adquirió varias modalidades que comparten similitudes con las corrientes del realismo como el *Cinema Verité* (Francia, 1960-1970), el *Direct Cinema* (E.E.U.U, 1960-), el *Free Cinema* (Reino Unido, 1950) y el documental reflexivo.



A continuación se expone un cuadro para identificar las similitudes que comparten ambos géneros entre sus corrientes del realismo:

<i>FICCIÓN</i>	CARACTERÍSTICAS COMPARTIDAS	<i>DOCUMENTAL</i>
<i>Neorrealismo Italiano</i>	<p>Obra dirigida al espectador. "Un reportaje reconstituido" (Bazin, 1967, p. 32). Retrato del conflicto social de la actualidad. Busca persuadir al espectador con su mensaje. Retrato de lo cotidiano a través de locaciones y personajes específicos. Incita al espectador a buscar la solución al problema. Su credibilidad recae en las pruebas que trae a la mesa sobre un tema específico.</p>	Escuela expositiva de Grierson y Flaherty
<i>Free Cinema</i>	<p>Realismo social. Retrato de la clase trabajadora. El paisaje industrial y natural como <i>leitmotiv</i>. Busca persuadir al espectador con su mensaje</p>	Direct Cinema (Modalidad observacional)
<i>American New Wave</i>	<p>Proyecta la sensación de que no existe interacción con la realidad. Personajes que presentan una psicología compleja. Imágenes crudas. Cuestionamiento ético sobre las imágenes que presenta. Descripción exhaustiva de lo cotidiano. Presenta el tiempo muerto.</p>	



FICCIÓN	CARACTERÍSTICAS COMPARTIDAS	DOCUMENTAL
	<p>El artificio del cine se encuentra presente. La cámara o el director funcionan como catalizadores de la acción. No busca retratar la realidad tal como es, sino, a través de la interacción, genera otro tipo de realidad.</p>	<p>Cinema Verité (Modalidad participativa)</p>
<p><i>Nouvelle Vague</i></p>	<p>Crítica hacia la representación de la realidad en el cine. Subjetividad predominante. Genera un encuentro entre el realizador y el espectador. Reflexión política, estilística y formal (Nichols, 1997, p.106-114). Uso de la ironía, parodia y sátira (Nichols, 1997, p. 106-114).</p>	<p>Documental reflexivo</p>

4. 4. Breve historia del realismo y el documental latinoamericano

El cine en Latinoamérica creció a la par con el resto del mundo de una manera más sectorizada. México, Argentina y Brasil fueron los mayores exponentes de la época y su industria creció bajo el modelo de Hollywood de Estados Unidos. La era de oro mexicana creció gracias a varios directores y técnicos entrenados bajo tierra hollywoodense como Emilio Fernández y Gabriel Figueroa. De igual manera, el documental latinoamericano se origina en México en forma de reportaje político, registrando la revolución y sus héroes en 1910. Una de las obras destacadas de la época es *La Revolución Orozquista* (1912) dirigido por los hermanos Alva.

Pero por falta de acogida de la industria y, sobretodo, de apoyo gubernamental que en Inglaterra permitió que exista un gran auge en los años 30, muchas de las obras quedaron en el olvido al igual que sus realizadores. Esta negligencia con el material filmico es notoria en el cine ecuatoriano, como lo



podemos ver en el documental *Descartes* (2009) de Fernando Mieles.

Sembrada la semilla del cine en nuestros directores, muchos de ellos, como el director brasileño Mário Peixoto, migraron a Europa en donde se vieron influenciados principalmente por las vanguardias experimentales del surrealismo y por la conciencia política y social del neorrealismo.

El cine de nuestro continente se divorcia de los melodramas mexicanos y de las *tangedias* argentinas convirtiéndose en un grito del pueblo a finales de los años 50. Al igual que en el neorrealismo italiano, el Renacimiento del cine latinoamericano ocurre tras la convulsión política de la Revolución Cubana y la represión por parte de las dictaduras, principalmente en Chile, Brasil y Argentina. Esto fomenta una profunda urgencia por retratar y registrar los eventos políticos y la realidad de aquellos que no tienen voz.

En México, la influencia del neorrealismo italiano impregna la obra del director español Luis Buñuel, poniendo en escena la realidad del niño de la calle con su obra *Los olvidados* (1950). Diez años más tarde, *Tire Die* (1960), del director argentino Fernando Birri, un proyecto colaborativo que retrata la vida de los niños de un barrio empobrecido en la ciudad de Santa Fe en Argentina, estableció la tendencia social dentro del documental del Nuevo Cine Latinoamericano.

Si en el continente ya existía una gran rebeldía frente a los códigos establecidos por el cine estadounidense, en Cuba se vivió una sobrecogedora recepción al cine nacional, en especial por el género documental, encabezado por el director Santiago Álvarez, quien gozó de una generosa distribución en todas las salas de cine del país; una popularidad nunca antes vista para este tipo de cine.

El documentalista inglés Michael Chanan, señala un fenómeno propio de nuestro cine como producto de la gran conmoción política que vivió el continente: “Con el deseo de colocar las cámaras frente a los sucesos del mundo exterior, de escapar a la imagen distorsionada del imaginario del cine dominante, la ficción se vio necesariamente inclinada hacia el documental por su vocación a ser testigo y testificar la realidad social” (Chanan, 2005, p.3).



Universidad de Cuenca

El diálogo entre ambos géneros ha ampliado el léxico del lenguaje cinematográfico. Fue este intercambio lo que posibilitó el renacer de nuestro cine y del cine contemporáneo. Pero también señala una creciente preocupación por su significado y función. Según el director italiano Roberto Rossellini “el cine debe recrear y analizar la realidad cotidiana para organizarla nuevamente y mostrar su sentido profundo” (Merchán, 2002, p.2).



CAPÍTULO DOS

Definiendo el documental híbrido

5.1. Introducción

Indudablemente el baile entre ficción y documental no es algo nuevo. Como vimos en el capítulo anterior, tanto el documental como la ficción se han valido el uno del otro para ampliar sus posibilidades narrativas y argumentales desde los inicios del cine.

Se ha reafirmado que la diferencia más significativa entre ambos, según Nichols, es que la ficción nos habla sobre *un mundo*, resultante de la imaginación, mientras que el documental se refiere a *el mundo*, la realidad histórica.

Pero es en el documental híbrido en donde encontramos una infracción a esta dinámica establecida por Nichols. En especial porque la frontera resulta borrosa al jugar con la confianza del espectador. Películas como *The act of killing* (2013) de Joshua Oppenheimer, *The Arbor* (2010) de Clio Barnard o *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho desafían los códigos establecidos para crear una nueva forma de representar la realidad.

En este capítulo se analizará principalmente el artículo del teórico Luke Moody y una selección de estas películas para definir qué es el documental híbrido.

5.2. Orígenes del documental híbrido

“Todas las buenas películas de ficción tienden a inclinarse hacia el documental, al igual que todos los buenos documentales tienden a inclinarse hacia el cine de ficción” (Moody, 2013, p.1).

Desde sus inicios, la modalidad predominante del cine documental ha sido la expositiva, con John Grierson encabezando la escuela de una tendencia conducida por la investigación factual. De hecho, aún predomina esta modalidad en el documental contemporáneo, llevado a las masas por canales especializados como el Discovery y History Channel, NatGeo y Animal Planet, entre otros. De cierta



manera, el espectador ha sido entrenado para recibir datos, hechos, estadísticas y limitarse a pensar que este género complace únicamente su deseo por el saber.

Pero en los últimos años, se han planteado nuevas propuestas en donde la pregunta ocupa el puesto de los hechos y la realidad se ve estilizada por elementos propios de la ficción como la puesta en escena, la continuidad espacio-temporal, la progresión, etc.

Todo esto comienza con el mismísimo padre del documental, Robert Flaherty y su ópera prima, *Nanook of the North* (1922).

Entre 1913-1914, Flaherty emprendió un largo viaje al norte de Quebec, Canadá, en donde filmó a varias familias de esquimales en su día a día. Una vez finalizado el rodaje, el director regresó con extensas horas de material que lamentablemente entraron en combustión y se perdieron para siempre. En el artículo *How I Filmed Nanook of the north* (Flaherty, 1922, p.1) Flaherty admite que el primer material se veía muy turístico y que era necesario centrarse en una sola familia, la de Allakariallak. El director viajó por segunda vez y rodó entre 1920 y 1921. Su equipo técnico fue conformado por los esquimales del sector.

Según el biógrafo Robert J. Christopher, hubo mucha controversia alrededor de este segundo rodaje, en especial por el hecho de que Flaherty presentó como realidad una supuesta puesta en escena. Un ejemplo de esto es haber pedido a Allakariallak que cace con lanza en vez de rifle, arma que los inuit han utilizado desde la colonización europea. También el mismo hecho de que el nombre real del protagonista no sea Nanook, generó un cuestionamiento de qué tan real es la obra (Christopher, 2005, p.5).

En 1948, Flaherty presenta su última obra, esta vez una ficción. *Louisiana Story* se lleva a cabo en los pantanos de Louisiana en donde conocemos la vida cotidiana de un joven cajún junto con su familia y su mascota, un mapache. El conflicto se desarrolla el momento en el que nuevas petroleras se implantan en su territorio. El pantano se presenta como un paraíso natural, construido a partir de material documental. Además, Flaherty trabaja con actores no profesionales locales,



creando momentos espontáneos y un entorno bastante realista. Irónicamente, muchos confunden a esta ficción por un documental gracias al trabajo de puesta en escena del director, muy similar al de *Nanook*.

A la par, varias ramificaciones del realismo como el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague, el nuevo cine alemán y la nueva ola británica, obligaron a ambos géneros a intercambiar métodos de trabajo, tecnologías, estilos y problemáticas.

Podemos identificar en *Les quatre cents coups* (1959) del director francés Francois Truffaut, una dramatización del material documental del casting que le hicieron al joven actor, Jean-Pierre Léaud. En la película, el personaje principal interpretado por Léaud, Antoine Doinel, es entrevistado por una psicóloga de un centro de jóvenes perturbados, de una manera idéntica a la grabación del casting. El cine de Jean Luc Godard constantemente trabaja con la improvisación en espacios públicos reales en París, mientras que Vittorio De Sica es conocido por trabajar con actores no profesionales, abriendo la posibilidad de crear una espontánea realidad como lo logró con Enzo Staiola en *Ladri di biciclette* (1948) y con Carlo Battisti en *Umberto D.* (1952).

En el entorno documental, dos figuras importantes jugarán con ambos géneros: Chris Marker y Jean Rouch aseguraban que todo tipo de cine es una ficción.

Por un lado, Chris Marker aporta una visión poética a la realidad entrelazando el material de archivo con la ficción.

En *La Jeteé* (1962), Marker propone retirar el movimiento de la imagen y contar una historia a partir de la fotografía. Pese a que es una ficción, es interesante la propuesta de trabajar con foto fija, ya que la noción de ficción reside en la voz en *off*. Las imágenes pueden verse como no documentales, sin una narración que las sustente. Posiblemente las imágenes de París en ruinas provengan de archivos de la Segunda Guerra Mundial y las aventuras de la pareja fueron tomadas en espacios públicos reales.



Lo mismo ocurre en *San Soleil* (1983), en donde la voz en *off* de una mujer lee las cartas de su amigo camarógrafo que las envía desde sus viajes por el mundo. Las cartas cuestionan el significado de la representación de la realidad realizado por este personaje ficticio del camarógrafo y su lectora. Marker entrelaza esto con imágenes documentales de Japón, París, Islandia, Guinea y San Francisco creando una reflexión sobre la existencia humana, la memoria y la cultura.

Rouch, por otro lado, es el loco científico del cine documental. Construye situaciones provocadoras, con la finalidad de crear una nueva realidad a partir de la interacción del mundo histórico con sus propuestas experimentales.

En *Chronique d'un été* (1961), parte del cuestionamiento del realizador y su colaborador Edgar Morín va de si es posible ser honesto frente a la cámara. Rouch realiza entrevistas a varios individuos del entorno parisino partiendo de la pregunta: ¿Eres feliz? Los realizadores luego elaboran una confrontación entre el entrevistado y el material fílmico en donde los protagonistas analizan sus respuestas y el cuestionamiento inicial de Rouch y Morín. Este tipo de propuesta la asumirá el documental híbrido *The act of killing* que se analizará más adelante.

Por otro lado, los jóvenes directores del *Free Cinema* inglés como Lindsay Anderson con *O dreamland* (1953) y Tony Richardson con *Momma don't allow* (1955) descubren la fealdad y crudeza de la realidad para luego dramatizarla en sus futuras ficciones.

Durante los años 60, la frenética vida política por la que atraviesa los Estados Unidos abre las puertas al nuevo realismo norteamericano y a propuestas experimentales. En el drama *Medium Cool* (1969) del director nativo de Chicago, Haskell Wexler, los actores se ubican en un escenario real, en este caso, en las protestas en Chicago de la Convención Demócrata de 1968. La actriz, Verna Bloom, se moviliza por este suceso histórico, sin extras, con peligro tangible hasta el punto en el que ella y el director son rociados con gas lacrimógeno, rompiendo la ficción y lidiando con la realidad.



En la propuesta del director británico John Smith en *The Girl Chewing Gum* (1976), la voz en *off* es replanteada. Smith utiliza material de archivo preexistente y, sobre el mismo, graba una pista de él dirigiendo a los “actores”. Este experimento genera más preguntas que respuestas, no se basa en hechos, los reinterpreta, utilizando la voz en *off* como un catalizador del cuestionamiento sobre el poder dictatorial de la misma.

Como podemos ver, a lo largo de todo el siglo XX se han desarrollado nuevas posibilidades hacia el documental, no necesariamente podemos considerarlos híbridos, pero es gracias a estas propuestas que el cine documental contemporáneo gravita hacia otras órbitas, mucho más experimentales. Estos pioneros cuestionan el mismo género al introducir nuevas propuestas que desconfiguran la estructura clásica documental y fusionan la narrativa, la subjetividad, la estética y la progresión con la indomable realidad.

5.3. Estableciendo el documental híbrido

Existen dos subgéneros en donde realidad y ficción establecen una relación de codependencia:

- **Docudrama:** es la dramatización de eventos reales, es decir, la fuente primaria del guion es el suceso que ocurrió en el mundo histórico. Películas como *Goodfellas* (1990) de Martin Scorsese, *Apollo 13* (1995) de Ron Howard y *El Pianista* (2002) de Roman Polanski son ejemplos del docudrama.
- **Docuficción:** es el uso de elementos formales del documental en función de la ficción. Dentro de este subgénero entran películas como *Louisiana Story* (1948) de Robert Flaherty, *David Holzman's diary* (1968) de Jim Mcbride y *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles.

Es lo más cercano a un intercambio conceptual entre ambos géneros que se ha llegado a definir. Pero las nuevas propuestas documentales no llegan a encajar en ninguna de las categorías. Es a partir de un artículo del crítico de cine Luke Moody donde se empieza a reflexionar sobre esta nueva ola documental. El británico



realiza una reflexión y retrospectiva, a propósito del estreno del documental *The act of killing*, sobre la nueva tendencia que se ha desarrollado en los últimos años.

Moody señala que a inicios del siglo XXI, el documental pasó de proyectar una verdad totalitaria a indagar en distintas estrategias para encontrar verdades múltiples. Este nuevo pensamiento se adapta a nuestra manera de asimilar la información gracias al internet, en donde el navegante tiene la posibilidad de extraer los datos que necesita de un sin fin de fuentes.

El autor pone énfasis en que *el documental híbrido no es un subgénero sino es un modo de hacer cine de forma táctica*. Es un acercamiento en donde se busca justificar la relación entre contenido y forma de manera conceptual, pervirtiendo la estructura tradicional atravesada por la necesidad de hechos y verdades inamovibles.

Los orígenes del documental híbrido no sólo provienen de la fusión entre documental y ficción, encuentra sus raíces en el mundo artístico como en el de la academia, tales como en la interpretación del material de archivo, la reflexión socio-política, teoría del *performance*, etc. Pero el gran catalizador de los documentalistas de este siglo es la estrecha relación con la tecnología que gobierna nuestra sociedad. A esto Moody denomina “las tecnologías del uno mismo”, la maquinaria que forma parte de nuestro día a día permitiendo construir la imagen del uno mismo y de nuestro entorno, editándola a nuestra conveniencia:

[...] es difícil separar los límites del drama y documental cuando la realidad tras el registro y la experiencia de muchos documentalistas ya ha atravesado por alguna forma de hibridación. El Yo Social es el Yo premeditado, auto-ficcionado y caricaturizado, un imitador del drama pre-existente. El documentalista sigue siendo cauteloso frente a estas tecnologías del Yo – tomando la precaución de eliminar o editar esta necesidad de “actuar” frente a cámaras. Este temor ha generado en el pasado el uso excesivo de una distribución autoritaria de “hechos” en el cine documental: una serie de cabezas parlantes capaces de recitar verdades y alimentar la creencia del espectador, tal vez una forma de distanciarse del cine de ficción narrativo. La claridad con respecto a la forma crea aceptación y confianza en el contenido (Moody, 2013, p.1).



En efecto, los nuevos realizadores huyen de la dictadura de los hechos implantada por sus maestros documentalistas y acogen estas nuevas posibilidades tecnológicas como lo hicieron los cineastas de la *Nouvelle Vague*. Esta propuesta la podemos identificar en el film *Tarnation* (2003) del director norteamericano Jonathan Caouette en donde podemos ver la evolución tecnológica del dispositivo digital, además de ser un autorretrato cuidadosamente construido a partir de grabaciones de sí mismo. Un pionero de los *video blogs* pero con una reflexión mucho más compleja e introspectiva.

La disponibilidad del dispositivo en el día a día también posibilita la existencia del documental *5 Broken Cameras* (2012) de los directores Emad Burnat and Guy David. La tecnología no sólo permite la construcción del uno mismo, también permite que seamos los responsables de construir nuestra mirada sobre nuestro entorno íntimo.

Se podría decir que la democratización del cine a través de la revolución tecnológica ha modificado la manera de hacer documentales. Esto genera una sobrecarga de material documental en las redes lo que ha obligado a este género a evolucionar, encontrar nuevas vías. Moody identifica estas vía y las clasifica de la siguiente manera:

- **El material puesto en escena:** se refiere a tratar la realidad a través de la puesta en escena, interpretación o improvisación de los hechos históricos tal como se lo hace en las películas documentales *The Arbor* (2010) de Clio Barnard, *The act of killing* (2013) de Joshua Oppenheimer y *Public hearing* (2012) de James Kienitz Wilkins.
- **La capa literaria:** la fusión del material de archivo reinterpretado a través de la voz en *off* o de subtítulos tal como se lo hace en las películas documentales *The nine muses* (2010) de John Akromfrah, *Of time and the city* (2008) de Terence Davis y *Last time I saw Macao* (2013) de João Pedro Rodrigues y João Rui Guerra da Mata.



- **El provocador inteligente:** una forma de *performance* en donde el director asume el rol de un personaje para provocar a su entorno tal como se lo hace en las películas documentales *Enjoy poverty* (2008) de Renzo Martens, *The Ambassador* (2011) y *Red Chapel* (2009) de Mads Brügger.
- **El “YO” improvisado:** método para dramatizar el Yo con la finalidad de conseguir la claridad de la representación tal como se lo hace en las películas documentales *Bombay Beach* (2011) de Alma Har'el, *Le quattro volte* (2010) de Michelangelo Frammartino y *Tchoupitulas* (2012) de Bill y Turner Ross.
- **Actuación reflexiva o el sillón de casting:** la interpretación del entrevistado de su Yo Ideal tal como se lo hace en las películas documentales *Self made* (2011) de Gillian Wearing y *The Machine Which Makes Everything Disappear* (2012) de Tinatin Gurchiani.

La posibilidad que ofrece el documental híbrido es generar un diálogo entre el sujeto documentado y el espectador. Existe cierta transparencia en cómo el director piensa registrar la realidad. Al inicio de *The Arbor*, se le previene al espectador que lo que va a ver son actores haciendo *lip sync* a las entrevistas reales. Joshua Oppenheimer es muy claro con su experimento de poner en escena las matanzas de Indonesia en los años 60.

Este acercamiento permite que el director se concentre en desarrollar tácticas para conseguir una realidad mucho más compleja y alejarse de la naturaleza didáctica del documental.

Finalmente, Moody señala las siguientes características que definen al documental híbrido:

- La ética es flexible.
- La forma es el contenido.
- Es un *performance*, por ende, se lo puede dirigir.
- La confianza es la base de la verdad.



- Ningún hecho se encuentra separado de su fabricante.
- El director es el responsable.

No sólo Moody ha reconocido este giro en el cine documental. En un artículo para la página web del canal estadounidense PBS, el crítico Tom Roston pide a su lector definir el canon del cine documental híbrido señalando que “este tipo de cine no intenta representar una verdad inmediata, la cual deberíamos ver en la realidad, sino, encontrar la verdad creada a través de la maquinaria del cine” (Roston, 2013, p.1).

Apoyando esta noción de “una nueva verdad, verdades múltiples, el predominio de la incertidumbre”, el mismísimo Joshua Oppenheimer, en un Q&A para un encuentro en la Universidad de Missouri (2015) habla sobre su visión como director, lo que la página *Indiewire* declara como su “manifiesto documental”. En esta entrevista, Oppenheimer menciona el mismo punto sobre el cual Moody construye su análisis: “Todos los documentales son un *performance* ya que las personas que participan en ellos están actuando como sí mismas”. Desarrolla su visión criticando el *Direct Cinema* diciendo que:

En el denominado cine directo, hay una afirmación de que la cámara es una ventana transparente sobre una realidad preexistente. Pero lo que realmente está sucediendo es que el director, el equipo de filmación y los sujetos están colaborando para simular una realidad en la que actúan cuando la cámara no está presente. Es una especie de historia deshonesta acerca de cómo se hizo una película que desempeña una función útil, nos ayuda a obviar nuestra incredulidad y percibir la simulación como la realidad (Adams, 2015, p.3).

Lo que dice Oppenheimer se vincula directamente con la construcción de la imagen de uno mismo del que habla Moody. Al ser grabado, no puedes olvidar la presencia de la cámara, es un elemento que inevitablemente significa exposición, sobretodo, exposición pública y, en nuestros tiempos, significa exposición masiva. Sea cual sea la modalidad, todo tipo de documental es una ficción, es una puesta en escena en donde los individuos se interpretan a sí mismos o un ideal de sí mismos.



En el 2013, el periodista Damon Wise, escribe un artículo para el periódico inglés, *The Guardian*, sobre un selecto grupo de documentales híbridos que se destacaron en el Festival Internacional de Documental de Copenhague. Entre ellos se encuentran *The Reunion* de Anna Odell, donde la directora, haciendo el papel de sí misma, enfrenta a los *bullies* de su infancia, contratando actores que los interprete y dramatizando los sucesos, una forma de terapia cinematográfica. *Love Me* de Hanne Myren indaga en la relación entre padre e hija, con los sujetos actuando de sí mismos y el ganador del festival, *The act of killing* (Wise, 2013, p.1).

Para finalizar, Oppenheimer señala que el riesgo en el documental contemporáneo recae en la puesta en escena. Ya no basta con articular los hechos para convencer al espectador de que la vida es así.

5.4. La mirada documental y el efecto híbrido

[...] los códigos cinematográficos [de la ficción] crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo de este modo una ilusión hecha a la medida del deseo [...] los códigos cinematográficos [del documental] crean una mirada dirigida hacia el mundo histórico y un objeto [el ansia y la promesa del conocimiento], produciendo de este modo una argumentación hecha a la medida ética, política e ideológica (Nichols, 1997, p.117).

Mientras que en la ficción, el realizador opera desde afuera, dando preferencia a una propuesta estilística que evidencie su presencia y la progresión narrativa del mundo imaginario del cual es autor, el documentalista trabaja desde el interior, siendo partícipe del mundo histórico y relacionándose con él a través de su sentido de la ética, de su ideología y postura política.

Si bien las corrientes del realismo en la ficción optan por un acercamiento más purista hacia la imagen, la preocupación principal recae sobre la construcción estética de la misma y su coherencia narrativa y simbólica.

En el caso del documental, la preocupación principal reside en su credibilidad y por ende, en recopilar, sea cual sea la modalidad, el material que sustente su argumento o reflexión para que de esa manera pueda recibir el visto bueno del espectador. Además, al tener que sustentar el mundo real, la conciencia de las



consecuencias que vienen tras esta interacción despierta una noción de responsabilidad ética en el realizador y espectador.

Ante esta preocupación, cada director asumirá una justificación ética sobre cómo se relaciona con la realidad. A continuación, Nichols categoriza las distintas “impresiones de compromiso subjetivo” entre el mundo histórico y la cámara; y cómo cada uno integra un código ético diferente:

- **La mirada accidental:** la cámara se encuentra presente de manera azarosa frente a un suceso importante. Ejemplo: la muerte de John F. Kennedy. Esto se legitima a través de la ética de la curiosidad.
- **La mirada impotente:** la cámara registra sucesos en los que se ve imposibilitada a formar parte o interferir. Ejemplo: registrar cómo atacan a un niño. Esto se legitima a través de la ética de la solidaridad y la justicia.
- **La mirada en peligro:** la cámara y el realizador se muestran en una situación de evidente peligro. Ejemplo: documentales sobre la guerra. Esto se legitima a través de la ética del valor.
- **La mirada de intervención:** en vez de mantener distancia, la cámara se involucra en los sucesos. Esto ocurre cuando el realizador aparece en el plano o la cámara visiblemente interactúa con la realidad. Ejemplo: los documentales de Michael Moore. Esto se legitima a través de la ética del altruismo o temeridad.
- **La mirada compasiva:** la cámara se relaciona con su sujeto de manera íntima, presentando una visión subjetiva sobre la realidad que lo rodea. Ejemplo: *Capturing the Friedmans* de Andrew Jarecki. Esto se legitima a través de la ética de la responsabilidad al querer dar voz a aquellos que no la tienen.
- **La mirada clínica o profesional:** la cámara asume una posición distante a lo que registra y se niega a una respuesta emocional. No genera empatía ni compasión. A esto se le conoce como objetividad. A partir de la distancia y la no implicación se construye el texto. Ejemplo: un reportaje de la televisión. Esto se legitima a través de la ética del “fin superior”, del derecho a saber.



Es interesante este elaborado discurso sobre la ética en el documental que se ha desarrollado hasta ahora. Pero como mencionó Moody, en el documental híbrido existe otro tipo de relación con la ética, mucho más flexible y descarada:

No todos estos dispositivos trascendentales trabajan por una representación positiva, algunos atraviesan fronteras éticamente desafiantes: desplazándose de lo revelador a la explotación, de la disección a la repugnancia, de lo responsable a lo irresponsable, de *experimentar con* a *experimentar sobre*, de la dignidad a la desviación, de la orquestación a la dictadura [...] a pesar de la controversia generada por estas películas, su género ambiguo trae muchas dificultades para encontrar fondos, distribuidores, festivales y complacer a críticos. Estos organismos de la industria todavía tienden a operar en las estrictas categorías de ficción/documental [...] (Moody, 2013, p. 1).

Se podría decir que la mirada híbrida aún se está consolidando. Pero tanto Moody como Oppenheimer enfatizan en que esta nueva mirada necesita romper con la validación ética que el realizador se da a sí mismo. Para esto, existe cierta transparencia en cómo se representa la realidad, lo que genera complicidad entre el realizador y el espectador con la finalidad de revolucionar la mirada documental.

Ficción y documental no debería encontrarse divorciados. El cine contemporáneo necesita que ambos se reconozcan el uno en el otro para así expandir las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

5.5. Estudio de casos: *The act of killing*, *The Arbor*, *Jogo de cena*

Se han seleccionado tres filmes, no con el propósito de categorizarlos, sino, que a través de un breve análisis, identificar las nuevas propuestas en el cine documental y su efecto sobre la frontera entre la realidad y la ficción.

- **The act of killing (2013)**

En *The act of killing*, Joshua Oppenheimer irrumpe la ilusión de toda una nación al embarcarse en un experimento en donde pone en escena la masacre anti-comunista de Indonesia que tuvo lugar entre 1965 y 1966. Como protagonistas, y ocupando el rol de las víctimas, Anwar Congo y sus colegas, responsables de los



asesinatos y actualmente héroes nacionales, buscan cumplir sus sueños de ser estrellas de cine.

La desgarradora propuesta del director utiliza el recurso de la puesta en escena como un medio para descubrir una realidad mucho más perturbante que la de conocer los sucesos históricos que envuelven a sus personajes. El experimento da paso a adentrarnos en la construcción de la memoria de una nación a través de colocar a los asesinos como protagonistas y, de cierta manera, generar un vínculo de empatía entre ellos y el espectador, haciéndonos partícipes de la negación en la que viven con el resto del país. En una escena en donde dramatizan la destrucción de un pueblo con la participación de los habitantes de este lugar, a uno de los asesinos se le pide que “ataque” a un infante, el niño reacciona llorando ante su actuación. El asesino lo consuela insistiendo de que esto sólo es una película, sin recordar de que hace cuarenta y ocho años fue el responsable de un escenario muy similar.

La puesta en escena adquiere una carga terapéutica generando conflicto y despertando preguntas en nuestros protagonistas al sentirse identificados con sus víctimas al interpretarlos. En una de las escenas de tortura, Anwar, interpretando al torturado, interrumpe la toma suplicando que detengan la escena. Tras pasar el *shock*, le pregunta a uno de sus colegas si él cree que así se sintieron sus víctimas cuando ellos los maltrataron en su cacería. También perturbado, su colega le responde susurrando: “seguramente”.

La escena final es un acto monstruoso de justicia poética en donde el cuerpo de Anwar, en medio de una entrevista le preguntan si siente culpa o no sobre sus pasadas acciones, lucha contra un ataque de náuseas, entre purificar su alma y verse imposibilitado de hacerlo. *The act of killing* es una propuesta como ninguna otra en donde ficción y realidad son cómplices para descubrir una verdad mucho más compleja y profunda.



- **The Arbor (2010)**

Moody señala que las nuevas propuestas documentales no sólo intentan utilizar herramientas del cine de ficción sino que buscan transgredir esta frontera valiéndose de otros recursos.

The Arbor de Clio Barnard se vale del *Verbatim Theater*, una forma de teatro documental en donde la obra es construida a partir de entrevistas realizadas a gente común sobre algún tema en específico. Es un formato desarrollado a inicios de los 90 en el teatro. El efecto que tiene sobre la gran pantalla es escalofriante en donde el espectador revisita la tortuosa vida de la escritora inglesa Andrea Dunbar, una joven prodigio proveniente del conflictivo barrio conocido como “The Arbor” en Bradford, Inglaterra.

Barnard entreteje algunos elementos, entre ellos, el audio de las entrevistas de los hijos, familiares y amigos de Dunbar (doblado por actores), la puesta en escena de la obra maestra de la protagonista y el material de archivo de entrevistas realizadas a la autora.

La directora toma la interesante decisión de contraponer el punto de vista de cómo el mundo percibe a Dunbar, por medio de las entrevistas a sus seres cercanos, contrapone, sobre todo, la opinión de su hija mayor Lorraine con el punto de vista de la autora, al poner en escena su obra autobiográfica, *The Arbor*, estrategia que nos permite sumergirnos al mismo tiempo en la subjetividad y la sensibilidad de Dunbar.

La compleja propuesta de esta obra expone la maquinaria tras la representación, la que, a su vez, juega con la percepción del espectador alimentándolo, con ficción y realidad en un solo comprimido, y valiéndose de todos los recursos disponibles para crear una obra maestra.



- **Jogo de Cena (2007)**

En el año 2007 el director brasileño Eduardo Coutinho, por medio de una publicación en un periódico de Rio de Janeiro, convocó a mujeres mayores de 18 años a que cuenten sus historias para su próximo documental. Por un lado, estas mujeres fueron entrevistadas y exponen sus secretos más íntimos frente a cámara; por otro lado, un grupo de actrices profesionales las interpretan creando la incertidumbre entre qué entrevistas son reales y cuáles son puestas en escena.

Siguiendo los parámetros de Moody, *Jogo de Cena* trabaja con muchos de los elementos que componen al documental híbrido. Para comenzar, existe una visible transparencia con relación a las tácticas que se están utilizando. La figura del director es de suma importancia para las entrevistas y las actuaciones. Puede que Coutinho no asuma el rol de un personaje en específico pero su función como el “provocador inteligente” es visible, la película no elimina sus intervenciones. El punto de vista de la cámara es la del entrevistador, dejando en claro la presencia de aquel que pregunta.

El vaivén entre realidad y ficción es presentado mientras avanza el filme, dejando las reglas del juego muy claras para el espectador. De esto nos podemos percatar cuando el director deja correr de forma paralela la entrevista junto con la representación en donde eventualmente la actriz terminará su trabajo y entablará un diálogo con él sobre qué funcionó y qué no.

Lo fascinante de dicha transparencia es el cuestionamiento a cómo se presenta la realidad, ya que de cierta manera, tanto la puesta en escena como las entrevistas, registran una realidad concreta: la de la interpretación y la de la interacción. No sólo son verdaderas las historias de las mujeres sino también el efecto de dichas historias sobre las actrices, abriendo portales de verdad en sus interpretaciones, como cuando una de ellas resulta afectada por una de las realidades de las entrevistadas.



Universidad de Cuenca

Pero sin esta diferenciación, el material coloca al espectador en una posición bastante crítica, ya que la ética del director, al utilizar el documental como el registro de la realidad, se convierte en algo relativo, flexible y, por lo tanto, lo argumental queda completamente neutralizado.



CAPÍTULO TRES

Escritura del documental Pequeña América

6. 1. Antecedentes

Influenciado principalmente por las obras *The act of killing* (2013), *Tarnation* (2003) y *The Arbor* (2010), *Pequeña América* nació de una necesidad por proponer un nuevo acercamiento al documental nacional.

Aunque el cine ecuatoriano sigue en proceso de desarrollo, en especial sus ficciones, el documental es un medio natural para nuestra filmografía. Se pueden nombrar grandes obras como: *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo, *La muerte de Roldós* (2013) de Manolo Sarmiento o el aclamado *El Grill de César* (2014) de Darío Aguirre, que han disfrutado de una buena acogida en el mercado local e internacional y que son el resultado de años de desarrollar este lenguaje en nuestro país.

Entre estos realizadores podemos reconocer un fuerte manejo de las modalidades clásicas del cine documental. En los tres casos, podemos definir una problemática concreta que se desarrolla como resultado de una profunda investigación por parte de los directores, exponiendo su punto de vista y, a la vez, cuestionándolo. Pero ninguno de estos documentales trascienden lo netamente argumental.

Fue tras presenciar la obra maestra *The act of killing*, lo que despertó en la directora de este proyecto sus interrogaciones sobre la valentía con la que se está expandiendo el lenguaje del documental en el mercado internacional y por qué nuestro cine no ha sido contagiado por tal preocupación.

A más del interés por la nueva ola híbrida que arrasa con los documentalistas contemporáneos, la historia de la familia Guerra abrió una interesante posibilidad para probar estas tácticas experimentales, sobre todo con respecto a la construcción de la memoria del inmigrante, y como consecuencia, la elaboración de un autorretrato del mismo.



Pequeña América es una obra que busca valerse de nuevas tácticas de hacer documental para indagar en el fenómeno migratorio por el que ha atravesado nuestro país, por los últimos treinta años, partiendo de la experiencia de una sola familia, los Guerra.

6.2. Investigación

- **Contexto socio-político**

En Ecuador, la década de los 80 marca el regreso a la democracia después de años de dictadura. También marca el final del auge petrolero y el principio de una larga recesión económica. Durante el gobierno de Rodrigo Borja (1988-1992) surgen grandes fluctuaciones en la economía nacional. La consecuencia de esto fue un alarmante incremento en la inflación que fue uno de los primeros indicadores de la gran crisis que estaba por venir.

Los ochenta también implicaron un período de debilidad económica en los Estados Unidos, herencia de las crisis petroleras de los 70. A partir de la mitad de la década, la economía atravesó un giro radical y dio inicio a una de las eras de mayor crecimiento y estabilidad. Esto continuará en la década de los 90, con una pequeña recesión de 1990 a 1992, donde se ve uno de los mayores auges económicos en la historia de los Estados Unidos (Ramírez, 2005, p.35-47).

Ciudades como Nueva York, que había sido devastada por las malas administraciones, resurgen como símbolos de esta potencia mundial. El auge económico viene acompañado de un incremento en las plazas de trabajo. Esto da pie a una oleada migratoria de ecuatorianos en busca de una mejor vida. Entre estas familias se encontraban los protagonistas de *Pequeña América*.

Actualmente se vive una época muy distinta a la que marcó la ida de la familia Guerra a los Estados Unidos. La crisis económica que empezó en el 2008 trajo consigo una gran recesión mundial. El incremento del desempleo en países que eran predilectos para los inmigrantes ecuatorianos como España, Italia y los Estados Unidos han obligado a que se dé paso a políticas de estado en el Ecuador diseñadas para ayudar a ecuatorianos que viven en estos países. Instituciones como



la Secretaría Nacional del Migrante y el Plan de Retorno Voluntario son algunas de estas iniciativas (Ramírez, 2005, p.35-47).

Los roles han cambiado, actualmente ha incrementado el número de inmigrantes norteamericanos y europeos en el país. “El sueño americano”, no es más que un truco de espejos y humo. *Pequeña América* busca indagar cómo es que estos cambios tienen efecto sobre una familia que se encuentra indecisa de si regresar al Ecuador o permanecer allá.

- **Antecedentes de la familia Guerra-Hidalgo**

María Guadalupe Hidalgo contrae matrimonio con el subteniente Jorge Renato Guerra en el año de 1973. Al ser la esposa de un militar, María tenía prohibido trabajar, pero ella no compartía la mentalidad de aquellos tiempos. En una entrevista realizada en el año 2014 María nos cuenta:

Yo siempre me he considerado una rebelde y una mujer independiente. A Jorge no le parecía importar, pero las esposas de sus colegas siempre me criticaban por buscar mi propio camino. Deben entender que eran círculos muy cerrados e influenciables. Pero eso no me detuvo el momento de ingresar a la Universidad Central de Quito en donde estudié diseño y escultura. No fue por falta de motivación la razón por la que dejé mi carrera. Nunca me imaginé ser madre a tan temprana edad (M. Hidalgo, entrevista personal, 2 de enero del 2014).

Sus estudios se vieron interrumpidos por el nacimiento de su primer hijo Sebastián Guerra Hidalgo, en el año de 1974. La pareja se vio obligada a viajar constantemente por el país debido al cargo militar de Jorge. En 1979 nace Julián Guerra Hidalgo, segundo hijo de la pareja. En ese mismo año dejan Quito y se establecen en Cuenca. Tras un año de residencia, se desplazan a Pastaza, luego a Puerto Bolívar y finalmente a Machala. En 1983 nace Carlos Guerra Hidalgo en Quito, donde la familia se acomoda “permanentemente”.

En 1988, Jorge renuncia a su cargo en el ejército y con el dinero de su retiro decide invertir en un negocio de cerámica junto con su esposa. El negocio fracasa, lo que les deja sin una fuente de ingresos para poder pagar algunos préstamos



bancarios que tenían. Bajo este panorama, Jorge decide ir a los Estados Unidos junto con su hijo mayor.

Mientras que Jorge y su hijo Sebastián pasan dos años viviendo en parques, iglesias y refugios en los Estados Unidos, en Ecuador, María cría sola a sus dos hijos menores e intenta salvar el negocio familiar. Julián asume la postura del “hombre de la casa” ayudando a su madre y cuidando de su hermano menor, Carlos:

Resultó ser una gran responsabilidad convertirme en la mano derecha de mi madre y explicarle todos los días a mi hermanito de ocho años qué demonios fue a hacer nuestro papá en Estados Unidos. Recuerdo un día, mientras cenábamos los tres, en el que Carlitos preguntó a mamá cómo es el rostro de papi. Ella sólo se retiró a su habitación y permaneció ahí toda la noche llorando. La separación de la familia fue muy desgarradora para todos nosotros. Dos días más tarde mi mamá nos avisó que iríamos a visitar a nuestro padre y hermano (J. Guerra, entrevista personal, 15 de marzo del 2014).

En 1993, la familia se reúne por primera vez en New Jersey cuando deciden ir de vacaciones. Al no querer que sus hijos crezcan sin un padre, María toma la dura decisión de establecerse, con todos, en un pequeño departamento en Jersey City, New Jersey.

Por su status de indocumentado, se convirtió en un problema conseguir trabajo con facilidad. Finalmente contratan a Jorge, como jornalero, en una bodega de almacenamiento de alimentos. Los extensos horarios de trabajo hacen que cada vez tenga menos tiempo para pasar con su familia. María se convierte en la encargada del hogar, cumpliendo los roles de padre y madre. Los tres hermanos se inscriben en la escuela pública “P.S 25” donde se destacan por sus buenas calificaciones y aptitudes en los deportes y la música. Jorge reflexiona sobre aquellas épocas:

Ahora que el tiempo ha pasado me doy cuenta del efecto que mi ausencia tuvo sobre mis hijos. Lamentablemente vinieron a este país para nunca ver a su padre quien trabajaba día y noche para mantener a la familia. Recuerdo que tuvimos muchos problemas criándolos en sus años de adolescencia. Estuvieron muy expuestos a drogas y malas influencias, propio de este entorno. El dinero se volvió un gran problema que



trajo caos a nuestro hogar. Pese a que logramos sobrevivir esas experiencias, si me pregunto cómo hubiese sido si permanecíamos en Ecuador (J. Guerra, entrevista personal, 2 de enero del 2014).

A causa de la inestabilidad en los trabajos de los padres, la familia se muda constantemente dentro de la ciudad. Una de las residencias memorables fue una funeraria en donde fueron administradores. Los chicos dormían en la habitación que se encontraba a lado de la morgue. Julián maquillaba y vestía a los cadáveres y Carlos lo asistía.

La salud de Jorge se deterioró gradualmente por las largas jornadas laborales en paupérrimas condiciones. Esto obligó a María a ingresar a la universidad y seguir pedagogía, además de conseguir un trabajo como empleada doméstica. En muchas ocasiones llevaba a sus hijos para que la ayuden. Una vez terminados sus años de estudios, María logró conseguir un trabajo de maestra en un preescolar de la comunidad, aquí tuvo que lidiar con la constante discriminación racial por parte de sus colegas, un problema que aún persigue a la familia. Carlos explica lo difícil que resulta lidiar con el racismo permanente:

El problema con este país es que por más que nazcas aquí o que tengas tus documentos legalizados, si te ves latino, hablas español o tienes acento, eres la peor escoria que puede existir. Si con su propia comunidad afro americana son tan crueles, los latinos no tienen lugar en su paraíso industrial (C. Guerra, entrevista personal, 4 de febrero del 2014).

Durante este tiempo, Sebastián se independiza y consigue un trabajo como aeromozo en Continental Airlines. Julián se gradúa del colegio con buenas calificaciones pero al ser indocumentado, no logra continuar sus estudios y se muda a Nueva York en donde trabaja como músico callejero. Carlos enfrenta problemas de disciplina lo que lo lleva a tener encontrones con la ley. Sebastián nos cuenta sobre su perspectiva de la realidad de sus hermanos:

Yo llegué a este país bien formadito. Mis años de desarrollo los tuve en Ecuador y todas las incógnitas que tiene un adolescente, las respondí en un entorno seguro y amigable. Mis hermanos la tuvieron difícil. Yo amo a este país pero si no sabes seguir las



reglas, te va a comer vivo y eso ocurrió con Carlos y Julián. No existe tal cosa como rebeldía cuando eres indocumentado (Sebastián Guerra, entrevista personal, 31 de marzo del 2014).

Eventualmente, los tres hijos encontraron un lugar dentro de este nuevo país. Sebastián se mudó a Miami Beach en donde ahora es administrador del lujoso restaurante *Barton G.* Julián es integrante de la banda de punk *All the king's men and ladies* y se encuentra constantemente de gira por Europa. Carlos es dueño del espacio cultural *The Factory* en Nueva York en donde organiza eventos de música.

Al haber encaminado a sus hijos hacia su autonomía, Jorge se ha retirado del trabajo y María dirige un pequeño centro de infantes en su departamento. Actualmente, la pareja ha logrado que se les apruebe la solicitud de ciudadanía por la cual pelearon durante veinte años. Una vez que reciban sus documentos, piensan regresar al Ecuador.

6. 3. Sinopsis

La familia Guerra inmigró a los Estados Unidos hace más de 20 años. Sebastián, el hijo mayor, es un exitoso empresario que ha conseguido su ciudadanía y goza de una vida privilegiada. Julián, el hermano del medio y residente, forma parte de la agrupación de punk *All the king's men and ladies* y se encuentra de gira por el mundo durante todo el año. Carlos, músico y el menor de los Guerra, aun enfrenta la realidad de ser indocumentado pero ha logrado sobrevivir trabajando como organizador de eventos musicales. María y Jorge Guerra, padres de los chicos, han logrado entrar en proceso de obtener su ciudadanía y ante esto han decidido reconstruir sus vivencias antes de regresar al Ecuador junto con el apoyo de la documentalista Andrea Arízaga.

A través de un taller de cine de un mes, que les proporcionará las herramientas para desarrollar el guion de sus memorias, conoceremos las distintas realidades que corresponde a cada miembro de la familia. A través de un video diario, seguiremos su proceso creativo de escritura y finalmente pondremos en escena el material terminado.



Pequeña América es un experimento a través del cual el inmigrante construye su autorretrato y cuenta su vivencia en su propias palabras.

6. 4. Propuesta conceptual

- **Guion**

El punto de partida del guion del documental *Pequeña América* fueron las entrevistas que se realizaron a los hermanos Guerra en donde casualmente recordaron y narraron tres versiones muy diferentes de un evento específico. “El día en el que Jorge y Sebastián partieron a los Estados Unidos” se convirtió en tres escenas radicalmente opuestas en donde podemos distinguir la complejidad que existe al construir la memoria.

En vez de identificar las incongruencias del recuerdo como un problema, el guion de este documental las aprovechará como una ventaja, ya que el punto de vista de cada integrante de la familia despertará distintas dudas sobre lo amplia y compleja que es la vivencia del inmigrante.

Existen tres partes que conforman el guion de esta obra:

1. **La transparencia táctica:** apoyado por la transparencia de los métodos del cine documental híbrido, se establecerá un encuentro entre el sujeto documentado y el artificio del cine al someter a los cinco miembros de la familia a un taller de escritura y dirección. En este proceso podremos ver la postura del sujeto documentado al momento en el que él se vuelve el guionista y director de su propia película.
2. **El uso de la tecnología del YO:** el proceso creativo inevitablemente despierta la introspección y el auto cuestionamiento. A cada miembro se le entregará una cámara de video portátil, con la consigna de grabarse a lo largo de su proceso de escritura en donde establecerán una relación de “confidente” con la máquina, con la finalidad de que ellos construyan su propia imagen y nos compartan su mundo privado, sin la necesidad de simular la ausencia de la cámara. Se establece una confrontación directa y voluntaria. Otro factor interesante es ver cómo esta “auto-documentación”



va a funcionar en los padres, que no han crecido en una cultura dependiente de la tecnología, y en sus hijos, para quienes la tecnología y el registro del uno mismo es parte de su día a día.

3. **La puesta en escena:** la ficción jugará un gran rol en *Pequeña América*. Sin alterar ninguna escena escrita por ellos, junto a la directora y su equipo, los Guerra grabarán las escenas en un set, con actores profesionales y un *crew* de cine. Cada escena tendrá una visualidad propia de su autor. Pero la función de dramatizar las memorias de cada miembro no sirve precisamente para contar su historia y a la vez, si. Por un lado, existe una línea narrativa en la que se verán los sucesos por los que atravesó la familia por medio de la mirada de cada uno. Pero en realidad utilizamos la ficción como táctica para descubrir su subjetividad y sensibilidad con respecto a lo que se vivió.

Estos tres elementos trabajarán en conjunto para construir el retrato de los Guerra y para establecer un diálogo directo entre los personajes y el espectador.

- **Fotografía y montaje**

La propuesta fotográfica de *Pequeña América* se encuentra compuesta por dos partes:

1. El registro de la cotidianidad de los Guerra (por la realizadora y por ellos mismos)
2. La puesta en escena del material escrito por los Guerra.

Debido a la escritura de las escenas se llevará a cabo como parte del documental, la propuesta fotográfica de cada una se realizará durante el rodaje junto con su autor. Además, la visualidad del material grabado por cada integrante de la familia queda en sus manos.

En cuanto al registro de la cotidianidad de la familia, la propuesta fotográfica será parte de la visualidad de los entornos en los que habitan los personajes. Éstos son tres y se les dará el siguiente tratamiento:



1. Julián y Carlos en Brooklyn, Nueva York

Nuestra cultura ha estado en constante exposición a influencias foráneas. Desde la colonización hasta la popularización del cine estadounidense; el barroco latinoamericano es el resultado de nuestro constante mestizaje cultural. Es interesante ver esto reflejado en la visión que compone el mundo de los hermanos Carlos y Julián Guerra, el cual fusiona la cultura urbana neoyorkina con imágenes y texturas de Latinoamérica. Gracias a esta riqueza de colores y detalles, la propuesta visual gira alrededor de una nueva forma de barroco, llamémosle barroco neoyorkino latinoamericano.

Uno de los principales referentes es el maestro Julio Toaquiza, con su amplia paleta de colores y composición acumulativa, muy similar al entorno de nuestros personajes.



El festival de la lana de Julio Toaquiza.



Bushwick, Brooklyn.

Se utilizará, en su mayoría, planos abiertos y medios para capturar la acumulación natural de elementos, se establecerá la relación entre personajes y su entorno; la ciudad de Nueva York es imponente y absorbente, Julián y Carlos son seres insignificantes frente a este monstruo arquitectónico. Además, se elaborará un desglose de planos bastante variado, con la finalidad de desarrollar cierto frenesí que va con la ciudad.

2. María y Jorge en Jersey City, New Jersey

Para aquellos que no pudieron lidiar con la estimulante pero absorbente ciudad de Nueva York, se encuentra New Jersey. Un escenario radicalmente opuesto, industrial y predominantemente gris.



Jersey City, New Jersey.



La propuesta para este espacio parte de trabajar con imágenes desaturadas, sin llegar al blanco y negro; además, planos panorámicos para acentuar lo desolado del espacio, y movimientos lentos de cámara que apoyan la sensación de tiempo suspendido, propio de la ciudad, muy diferente a la aceleración de Nueva York.



Nebraska (2013) de Alexander Payne.

Dentro de su hogar trabajaremos con una temperatura de color más cálida para crear contraste entre el entorno hostil y sombrío que los rodea y el espacio acogedor en el que habitan. Se trabajará con planos abiertos y medios, con la finalidad de establecer una relación simbiótica entre personajes y entorno.

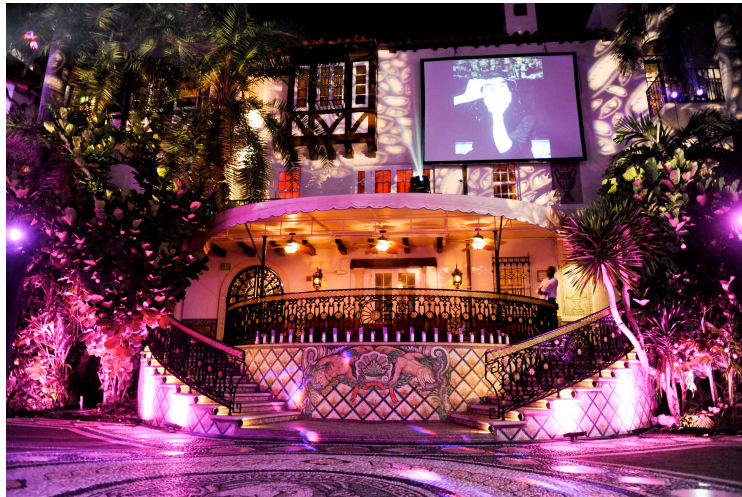


The stories we tell (2012) de Sarah Polley.



3. Sebastián en Miami Beach, Miami

Miami es la ciudad de neón y Sebastián forma parte de este mundo nocturno siendo el administrador del restaurante de lujo Barton G.



Barton G, Miami Beach.

La fotografía aprovechará la iluminación del lugar para elaborar una propuesta inspirada en el trabajo de Christopher Doyle para Wong Kar Wai. De esta manera, el personaje se sumergirá en el entorno, lo que apoyará al hecho de que la identidad de Sebastián es su trabajo. Mantendremos los planos abiertos y medios, un ritmo más orquestado.



Chunking Express (1994) de Wong Kar Wai.



- **Sonido**

La propuesta sonora partirá de la yuxtaposición entre la realidad (lo levemente manipulado) y la ficción (lo excesivamente estilizado).

Por un lado, la mezcla que se realice para los fragmentos documentales será bastante sobria. No se utilizará ningún elemento extra diegético como la voz en *off* o la musicalización. Todo sonido deberá tener su fuente en la imagen. Mientras que las escenas desarrolladas por la familia, dependerán de las propuestas que sugieran sus autores, pero lo importante es que trabajen con referentes puntuales del cine de ficción.

6.5. Guion

- **Personajes**

- **Julián Guerra Hidalgo (32 años)**

Julián llegó hace veinte años a los Estados Unidos en donde desarrolló sus habilidades musicales tocando en las calles y subterráneos de Manhattan e involucrándose en el medio musical neoyorkino. Fue ahí en donde conoció al líder de la banda de *punk*, *All the king's men and ladies*. En el 2008, Julián se convirtió en miembro oficial de la banda y participó únicamente en las giras nacionales ya que su estado legal no le permitía salir del país. Fue gracias a un matrimonio acordado entre él y una chica norteamericana que logró conseguir su residencia. Ahora participa en las giras mundiales de la banda y goza del reconocimiento de ser una estrella de rock internacional.

- **Sebastián Guerra Hidalgo (40 años)**

Sebastián es adicto al trabajo. Desde su llegada a Estados Unidos a una temprana edad, se refugió en sus emprendimientos para lidiar con la difícil situación que su familia atravesaba. A sus 20 años decide entrar al seminario de St. Matthew's en New Jersey lo que le brindó la posibilidad de conseguir la ciudadanía e ingresar a la universidad donde estudia teología y diseño gráfico.



Antes de finalizar su tiempo en el seminario, decide retirarse e ir a vivir en Miami en donde trabaja como administrador del lujoso restaurante, Barton G.

– **Carlos Guerra Hidalgo (30 años)**

Migrar a los Estados Unidos le trajo muchas dificultades a Carlos. La primera barrera que tuvo que enfrentar fue el idioma, lo que lo convirtió en un chico solitario. Su adolescencia fue una época bastante caótica ya que frecuentaba a un grupo de jóvenes punks con quienes se metió en problemas con la ley. A partir de estas experiencias, Carlos asume una postura bastante radical con respecto al país en el que reside. Se involucra en el movimiento musical *underground* de la ciudad de Nueva York y se muda a Brooklyn en donde alquila un galpón para organizar eventos musicales. También es miembro de la banda de *anarco punk Deep South*. Actualmente es el único de los hermanos que sigue indocumentado. Sueña con volver al Ecuador pero aún se cuestiona si es la mejor opción.

– **María Hidalgo (64 años)**

En 1993 María dejó su ciudad natal de Quito junto con sus dos hijos para reunirse en los Estados Unidos con su esposo Jorge Guerra y su hijo mayor, Sebastián. Se graduó de la universidad como pedagoga y abrió una guardería en su departamento. Después de veinte años, ella y su esposo están en proceso de recibir la ciudadanía y volver a vivir en el Ecuador.

– **Jorge Guerra (68 años)**

Ex militar y padre de familia, en 1992 decide migrar a los Estados Unidos debido a la profunda crisis económica que afectaba a su familia. Trabajó por dieciocho años en una bodega de alimentos hasta que su salud se deterioró y tuvo que retirarse. Junto a su esposa, se encuentran en proceso de recibir su ciudadanía.



Universidad de Cuenca

PEQUEÑA
AMÉRICA
Por Andrea
Arízaga



INT. SALA. SET NYC/DÍA

Jorge, un hombre robusto de 40 años abraza a Carlos, un niño de 10 años. Carlos mira a su padre con los ojos llorosos.

JORGE

Mijo, no triste.

María, una mujer de 35 años, abraza a su hijo mayor, Sebastián, de 18 años. Lo besa en la mejilla.

MARÍA

Cuida a tu padre y que Diosito los bendiga.

María le da la bendición a Sebastián.

Julián, un niño de 12 años se esconde detrás de un pilar, observando a su familia

María se percata de su ausencia y lo busca con la mirada.

MARÍA

¡Julián!

¡Qué hace metido allá papito, venga a despedirse de su papá y hermano!

Julián se acerca, tímido, y abraza a su papá. Jorge lo besa en la frente.

JORGE

Ahora eres el hombre de la casa. Cuida a tu madre y al Caliche. ¿Me lo prometes?

Julián afirma con la cabeza. Sebastián se acerca a su hermanito, desarregla el pelo del niño.



SEBASTIÁN

Cuídate loquillo.

Sebastián y Jorge toman sus maletas y salen de la casa. Julián corre a la ventana y los observa alejarse.

INT. SALA. SET NYC/DÍA

Sebastián (18) baja las maletas a la sala, donde Julián (12) y Carlos (10) lloran abrazando a su padre, Jorge (40).

Sebastián mira en dirección a la cocina en donde María (35) habla por teléfono, evadiendo la escena desgarradora.

JORGE

(A Sebastián)

Hijo, ya llegó el taxi, anda a cargar las maletas.

Sebastián se acerca a sus hermanos menores para despedirse pero ellos no dejan de llorar y abrazar a su padre.

María se acerca y besa a Sebastián en la mejilla.

MARÍA

Aprenderás bien el inglés, para que te sirva de algo este viaje.

SEBASTIÁN

Si mamita.

MARÍA

Y echarasle un ojo a tu taita, ya sabes cómo es.



SEBASTIÁN

Si mamita.

Sebastián sale de la casa con las maletas en sus manos.

INT. SALA. SET NYC/DÍA

Julián toma la mano de Carlos. Escuchan el pito de un auto afuera de la casa.

JULIÁN

Todo va a estar bien. Va a regresar pronto.

María baja apresurada junto con Sebastián y Jorge.

Jorge se acerca a Julián y Carlos y los besa rápidamente en la cabeza. Sebastián sale sin despedirse.

María cierra la puerta. Se limpia las lágrimas de los ojos.

Carlos la mira fijamente.

Julián se acerca a consolarla.

INT. ESTUDIO. SALA DE EDICIÓN NYC/DÍA

Carlos Guerra, un joven de 30 años, usa ropa negra y *piercings* en su labio inferior y ceja derecha. A su lado se encuentra Sebastián Guerra, un hombre vestido elegantemente de 40 años y Julián Guerra, de 32, de ropa colorida y con texturas andinas. Los tres miran la pantalla. Nos cuenta su punto de vista del impacto de las escenas sobre ellos. Nos cuentan cómo fue su experiencia dirigiendo la puesta en escena.

INT. SALA DE CINE. NEWARK. NEW JERSEY. E.E.U.U./NOCHE

La sala se encuentra ocupada por dos personas. María Hidalgo, una mujer pequeña y elegante de 64 años y Jorge Guerra, un



hombre gordito de aspecto amigable de 68 años, se encuentran sentados mirando las escenas que acabamos de presenciar en la secuencia inicial. Ambos miran atentos a la pantalla de cine.

INT. AEROPUERTO JOHN F. KENNEDY. ARRIBOS INTERNACIONALES/DÍA

María y Jorge esperan en la puerta de arribos internacionales del aeropuerto John F. Kennedy de la ciudad de Nueva York.

Andrea Arízaga, una joven de 26 años, sale junto con su *crew* por la puerta. La pareja corre a abrazarlos y los guían hacia la salida del aeropuerto.

INT. AUTO. CARRETERA VÍA NEW JERSEY/DÍA

María conduce el auto. Jorge se encuentra en el asiento del copiloto. A través de la ventana se visualiza una amplia y moderna carretera, a lo lejos se encuentra Manhattan. La pareja nos cuenta sobre cómo fue su llegada a los Estados Unidos en los 90.

EXT. CASA DE LA FAMILIA GUERRA/DÍA

El auto se estaciona frente a una casa vieja de dos pisos en un pequeño y grisáceo barrio en Jersey City, New Jersey.

María nos cuenta sobre su primera impresión de Jersey City y cómo extrañaba terriblemente las montañas de Ecuador. Invitan al *crew* a entrar a la casa.

INT. SALA. DEPARTAMENTO DE LA FAMILIA SEGOVIA/DÍA

La casa es pequeña y predominan los colores tierra. Jorge trae en sus manos un álbum familiar. La pareja toma asiento en el comedor. María saca una foto de la pareja y los tres hijos en Ecuador. La pareja habla sobre cómo ocurrió su traslado a E.E.U.U y lo difícil que resultaron los primeros años. María



nos cuenta sobre los logros de cada hijo y cómo el sacrificio valió la pena.

Andrea les entrega una cámara de video portátil a cada uno indicándoles que no pueden grabarse juntos. Se les da las indicaciones de cómo funciona la cámara que cumplirá la función de un diario personal sobre su proceso creativo. También se les entrega una pequeña laptop a cada uno, en donde desarrollarán las escenas de sus vidas.

Andrea les pide que escriban durante la semana lo más que puedan. El *crew* y Andrea se despiden de la pareja.

INT. THE FACTORY. BROOKLYN, NYC/DÍA

En un galpón donde todas las paredes están pintadas de negro, Carlos Guerra (30), vestido en un calentador, hace una demostración de una técnica de defensa personal junto con Andrea a quien bota al suelo. Un grupo de jóvenes, entre 15 y 20 años, lo observan atentos. Carlos señala la importancia de saber defenderse en el día a día. Se coloca frente a los chicos y hace una *venia*, sus estudiantes lo siguen. Los chicos se dispersan.

Carlos da un tour al *crew* por The Factory, un espacio dedicado a eventos musicales con un ideal de autogestión y antisistema. Nos cuenta que él perdió su oportunidad de conseguir sus papeles y que ahora vive indocumentado. Nos cuenta que quiere regresar al Ecuador pero que sus hermanos insisten en que no lo haga sin antes conseguir la ciudadanía. Carlos admite que la idea de regresar cada vez adquiere más sentido.

EXT. BUSHWICK. BROOKLYN/DÍA

El barrio es sombrío y sucio. Carlos viste ropa negra, botas y luce una cresta en su cabeza. Camina junto con Andrea por la



calle, mostrándole el barrio. Carlos se detiene, señala a los traficantes que se encuentran a en una esquina y nos cuenta sobre el tiempo en el que él traficaba drogas. Explica cómo su estado legal hizo que sea muy difícil conseguir trabajo y tener una vida estable. Según Carlos, esa es una realidad por la que todo inmigrante debe atravesar.

En el camino nos encontramos con Julián quien nos lleva a conocer su lado del barrio. Ambos hermanos bromean entre ellos y con el *crew*.

INT. THE FACTORY. BROOKLYN, NYC/DÍA

Andrea le entrega a Carlos y a Julián una cámara de video portátil. Les da las mismas indicaciones que a sus padres.

INT. DORMITORIO. DEPARTAMENTO DE JULIÁN/NOCHE

Andrea recibe por Skype un video llamado en donde Sebastián Guerra, confirma que ha recibido una cámara de video portátil y que ya ha terminado de escribir sus escenas y que los espera en dos días.

INT. DORMITORIO DE JORGE Y MARÍA/DÍA

La directora hará un monitoreo de estos diarios hablando con cada miembro, asignándole una temática sobre la cual hablar, si es que el sujeto no sabe cómo empezar.

Jorge se encuentra frente a la cámara y nos cuenta sobre cómo va con la escritura de sus escenas. Nos cuenta sobre el efecto que tiene mirar hacia atrás, haciendo una reflexión al respecto.



INT. DORMITORIO. SET NYC/DÍA

Escena demo escrita por la directora a partir de un relato de Jorge. Será reemplazada eventualmente por una escena desarrollada durante el rodaje del documental. Sólo cumple el propósito de demostrar cómo va a funcionar la dinámica entre estos elementos.

Jorge (40) se encuentra acostado mirando TV. María (35) se acuesta a su lado, un poco agitada. Jorge se percata de su estado anímico.

JORGE

¿Estás bien?

María suspira y se acurruca entre las cobijas.

MARÍA

Estoy agotada, eso es todo.

Jorge apaga la televisión.

JORGE

Va a regresar. Tranquila. Ese muchacho nos necesita aún.

MARÍA

Si, supongo.

JORGE

Él necesitaba ser regañado. Si no lo hacemos nosotros, este país se los va a comer.

MARÍA

Si no lo hago yo, querrás decir.



Jorge no sabe qué responder.

MARÍA

Hasta mañana.

María apaga la luz de su lámpara.

EXT. TIMES SQUARE. MANHATTAN. NYC/NOCHE

Las calles luminosas de Times Square se encuentran atestada de gente. Un grupo de turistas se detiene a tomarse fotos. Un hombre vende *hot dogs* en su carrito de comida. Los letreros brillan de manera cegadora.

Carlos y Julián entregan volantes a la gente que pasa. Ambos nos cuentan cuanto odian Times Square pero que es un buen lugar para pescar a turistas interesados en el movimiento musical *underground* de Nueva York .

EXT. THE FACTORY. BROOKLYN. NYC/NOCHE

La gente hace fila afuera de The Factory. La policía circula cerca del local.

INT. CAMERINO. THE FACTORY/NOCHE

Carlos y su banda de *anarco punk*, *Deep South*, se encuentran en su camerino. Nos cuentan sobre los orígenes de la banda y qué buscan expresar con su música.

INT. ESCENARIO. THE FACTORY/NOCHE

Julián sube al escenario y presenta a la banda. El público aplaude enérgicamente. Carlos se coloca frente al micrófono y recuerda a sus invitados que los E.E.U.U es un país de inmigrantes y que no tengan miedo de reclamar sus derechos.



El público aplaude. El show inicia. El público se mueve al ritmo frenético del punk.

INT. DORMITORIO DE CARLOS/DÍA

Carlos se encuentra frente a la cámara. Nos cuenta sobre cómo es su relación con los Estados Unidos y cómo esto define su identidad. Nos lee un borrador de su escena, sobre cómo inició su relación conflictiva con este país.

EXT. CALLEJÓN DE JERSEY CITY. NEW JERSEY/NOCHE

Escena demo escrita a partir de una entrevista realizada a Carlos.

Carlos, un joven de 18 años, cresta color verde, cadenas y ropa negra se encuentra con Tommy (17), un chico gordito, vestido de negro, y Travis, de 20 años, un muchacho alto, musculoso y lleno de tatuajes. Los chicos grafitean con cuidado las paredes de un callejón. Repentinamente suenan las sirenas de la policía. Los muchachos botan las latas al piso pero son emboscados por un grupo de policías. Carlos logra escapar, dejando a sus dos amigos atrás.

INT. DORMITORIO DE CARLOS/DÍA

Carlos mira la cámara fijamente. Nos cuenta que ese fue un punto muy importante en su vida ya que se dio cuenta que no podía involucrarse mucho con la gente si es que quería sobrevivir. Nos cuenta sobre sus encontrones con la policía y su vida en el mundo del crimen.

EXT. CASA DE LA FAMILIA GUERRA. NEW JERSEY/DÍA

El día es nublado y lúgubre. Andrea timbra la puerta de entrada en donde es recibida por Jorge.



INT. SALA. CASA DE LA FAMILIA GUERRA. NEW JERSEY/DÍA

Una tropilla de niños juegan en la sala de los Guerra. María y Sonia, una jovencita de 20 años, los atienden y juegan con ellos. Jorge nos lleva a la cocina.

INT. COCINA. CASA DE LA FAMILIA GUERRA. NEW JERSEY/DÍA

Jorge recibe de Andrea una tutoría sobre guion. Ambos leen el material y comparten sus puntos de vista sobre ello. María entra a la cocina con su laptop, revisa con Andrea su material. Nos cuenta sobre sus tareas como profesora de pre-kinder y los últimos chismes sobre las familias de sus estudiantes.

INT. SALA. CASA DE LA FAMILIA GUERRA. NEW JERSEY/NOCHE

María graba a sus niños con su cámara. Una vez finalizada la jornada, se coloca frente a la cámara. Nos cuenta sobre lo poco que ha escrito y que no sabe cómo organizar sus ideas. Nos cuenta sobre cómo ella crió a sus hijos en este país y cómo intenta implantar lo mismo con sus estudiantes.

EXT. CASA DE LA FAMILIA GUERRA. NEW JERSEY/NOCHE

Andrea y su crew se despiden de los Guerra. Suben todas sus maletas al taxi que los espera en la entrada de la casa.

INT. SALA. DEPARTAMENTO DE SEBASTIÁN. MIAMI BEACH/DÍA

Sebastián mira a cámara mientras acaricia a su Yorkshire terrier, Sparky. Nos cuenta sobre qué hizo una vez que dejó la casa de sus padres. Desde el convento hasta dejar la vida religiosa por la extravagancia de Miami Beach.



EXT. COLLINS AVENUE. MIAMI BEACH. FLORIDA/DÍA

El día es soleado en la colorida ciudad de Miami. Las palmeras decoran el escenario citadino. Sebastián maneja su BMW X6 por las amplias calles. Sebastián nos cuenta sobre la última vez que estuvo junto con sus hermanos. Admite que a veces los extraña pero que no puede dejar su trabajo para ir a verles.

INT. SALA. DEPARTAMENTO DE SEBASTIÁN. MIAMI BEACH/DÍA

El departamento de Sebastián es amplio y moderno. Sparky camina entre las piernas de Sebastián, muy entusiasmado. Sebastián prepara el almuerzo para el *crew*. Nos cuenta sobre cómo consiguió su ciudadanía y nos explica por qué para él, E.E.U.U es el país de las oportunidades y por qué no regresaría a vivir en el Ecuador. También nos cuenta sobre cómo fue el proceso de escritura para él.

INT. COCINA. BARTON G. MIAMI BEACH/DÍA

Sebastián entra a la cocina del restaurante de lujo Barton G. Sebastián presenta al *crew* y a Andrea a los trabajadores, todos inmigrantes.

INT. COMEDOR. BARTON G. MIAMI BEACH/DÍA

El comedor del restaurante es un espacio extravagante y de decoración exótica. Sebastián se acerca a una de las mesas y levanta una copa, la pone contra la luz. Nos explica cuál es su trabajo y de cómo todo debe estar perfecto. Sebastián, cruzado de brazos, observa a su equipo preparando el comedor. Nos cuenta sobre los trabajos que tuvo que hacer antes de tener su actual estilo de vida y que lamentablemente sus hermanos desaprovecharon muchas oportunidades en este país, y que el no puedan conseguir sus papeles es sólo una consecuencia de eso.



INT. COMEDOR. BARTON G. MIAMI BEACH/NOCHE

Varios meseros y *sommeliers* atienden a los comensales. Sebastián, cruzado de brazos, observa atento el desenvolvimiento del servicio de comida. Le pide a un mesero que vaya de mesa en mesa asegurándose de que los clientes estén satisfechos. Sebastián se moviliza alrededor del comedor que se encuentra repleto. Recibe una llamada en su auricular y pide a pide a Andrea que vaya a revisar la cocina si todo está listo para recibir a su invitado V.I.P.

INT. COCINA. BARTON G. MIAMI BEACH/DÍA

Andrea ingresa a la cocina y le avisa al chef que el invitado V.I.P ha llegado. El chef grita la orden del invitado y al escucharla, la gente se moviliza adentro de la cocina. Sebastián ingresa y anuncia que esa fue la última orden. Pide un vaso de agua para Andrea que se encuentra sudando. Algunos miembros de la cocina le cuentan a la cámara que éste fue un día flojo y que no debería estar tan agotada.

INT. SALA. DEPARTAMENTO DE SEBASTIÁN/DÍA

Andrea y Sebastián revisan el material escrito por él. Ambos dialogan sobre cómo él se imagina las escenas. Andrea se comunica con Julián por Skype recordándole que saque pases para ella y su *crew* para el concierto.

EXT. CENTRAL PARK. MANHATTAN. NYC/DÍA

Escena demo desarrollada a partir de una entrevista a Julián.

Julián, un chico de 18 años, duerme en un banco del parque. Un policía lo despierta y le pide sus papeles. Julián se despierta abruptamente, toma su contrabajo y corre, huyendo del policía que lo persigue.



EXT. CALLES DE MANHATTAN/DÍA

Julián se abre camino entre la gente que se encuentra transitando por la acera. El policía lo deja ir, agotado. Julián ingresa a un bar.

INT. BAR BÚLGARO. MANHATTA/DÍA

Julián intenta recuperar su aliento. Sonny Mann, un búlgaro alto y flaco de 30 años se acerca a él con un vaso de agua.

SONNY

¿Estás bien hermano?

Julián lo mira, asustado, toma el vaso y bebe.

SONNY

Hermoso contrabajo.

Julián, le entrega el contrabajo.

JULIÁN

Te lo intercambio por un lugar donde pueda dormir.

Sonny niega con la cabeza.

SONNY

Un instrumento nunca se lo vende.

Julián lo mira decepcionado.

SONNY

¿Qué te parece si tocas en las noches aquí?

JULIÁN

No tengo documentos.



SONNY

Yo tampoco.

INT. CAMERINO. FESTIVAL X/NOCHE

Daniel Kirsh, el bajista etíope de la banda, se acerca a Julián y le pide que le ate una bandana en la cabeza. Sonny Mann, vocalista ucraniano, hace ejercicios de calentamiento. Julián afina su charango.

EXT. ESCENARIO. FESTIVAL X/NOCHE

La gente se acerca al escenario y esperan la presentación de la banda. Julián sale primero al escenario, el público enloquece. La banda canta la canción *We shall survive*, el público se contagia del ímpetu de las notas y el ritmo.

INT. FURGONETA/NOCHE

La furgoneta de la banda recorre la carretera hacia el hotel. Julián nos cuenta sobre lo sobrecogedor que le resultará estar de gira y cómo a veces le gustaría poder detenerse.

INT. HABITACIÓN DE JULIÁN. HOTEL 1/NOCHE

Julián se encuentra frente a la cámara. Nos cuenta sobre su proceso de escritura, su relación con su banda y con la música. El road manager toca la puerta de la habitación de Julián pidiéndole que ya salga. Julián apaga la cámara.

INT. AVIÓN/DÍA

La banda desayuna en el avión. Julián junto con el resto de miembros nos cuentan sobre las experiencias que han tenido con los controles migratorios y con ser inmigrantes y cómo eso influye mucho en su música.



EXT. LAX. LOS ÁNGELES. CALIFORNIA/DÍA

El sol brilla en la ciudad de Los Ángeles, California. Un avión aterriza en el aeropuerto LAX. La banda es recogida en una furgoneta.

INT. HABITACIÓN DE JULIÁN. HOTEL 2/DÍA

Julián desempaca sus pertenencias, lleva consigo una gran variedad de artículos, desde ropa hasta sintetizadores. Nos cuenta sobre los efectos que ha tenido sobre su salud estar constantemente de gira por los últimos cinco años. Julián y Andrea revisan su material escrito.

INT. OFICINAS/SETS X/DÍA

Andrea se reúne con todos los miembros de la familia, Sebastián se toma una semana libre para integrarse al proyecto. Juntos leen el guion, intercambiando puntos de vista sobre cómo fueron los hechos.

Andrea se reúne individualmente con cada miembro para que elija a sus actores y vayan a ensayos, para que trabajen con el director de arte, presenten sus referentes y para que tengan la experiencia de un rodaje de una película de ficción.

Finalmente se registrará sus experiencias con el rodaje de las escenas. Cada uno rodará las dos mejores escenas que tenga. Los veremos dirigiéndolas y trabajando con los actores y el *crew*. Los entrevistaremos sobre sus experiencias con el proceso creativo y el encuentro con su pasado.

FIN



7. CONCLUSIONES

El documental híbrido difumina la frontera entre realidad y ficción al liberar las posibilidades de hacer cine y no limitarse a seguir las reglas formales de las distintas modalidades del género. Posiblemente no se llegue a definir como un subgénero en sí, pero es una forma consciente de romper con los códigos del lenguaje cinematográfico adaptándose y valiéndose del constante avance tecnológico de nuestro entorno.

Además, reconoce el artificio que hay detrás de cualquier obra de cine, confirmando que no existe tal cosa como una realidad no adulterada y que tanto documental como ficción son construcciones complejas que se valen de varios mecanismos y recursos para su elaboración. El documental híbrido es una forma transparente de hacer cine, donde espectador y director llegan a un acuerdo para ser testigos de la vida de los sujetos documentados.

Las nuevas propuestas documentales abren un complejísimo cuestionamiento sobre nuestra percepción de la realidad y cómo la interpretamos. Sobre todo, examina nuestra relación con la misma enfatizando la influencia de la tecnología sobre nuestra concepción de la exhibición masiva y la constante renovación de nuestra imagen. La democratización de la tecnología obliga a los futuros documentalistas a aprovecharse de esta conciencia y a experimentar con innovadoras formas de hacer cine.

Es emocionante y aterrador imaginarse los proyectos que saldrán de acercamientos cada vez más arriesgados, transgresores y provocativos, pero es gracias a este tipo de cine que nuevas reflexiones surgen sobre nuestra sociedad, sobre nosotros mismos, y sobre las reglas bajo las que nos manejamos. Este proceso de investigación ha roto varios esquemas con relación a mi concepción de lo que es el documental. Pasó de ser un dictador factual a un científico loco, activista perverso que deja más preguntas que respuestas. Realmente ha motivado a que mi proceso de escritura se vea influenciado por el riesgo que el documental híbrido asume y, de cierta manera, me ha invitado a continuar este camino por descubrir un mundo lleno de múltiples verdades.



8. BIBLIOGRAFÍA

Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Bazin, A. (2014). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

Braudy, L. (1999). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Breschand, J. (2004). *El documental: La otra cara del cine*. España: Paidós Ibérica.

Buñuel, L. (Diciembre de 1958). El cine, instrumento de poesía. *Revista Cultural de la Universidad de México* .

Chanan, M. (2005). *Encyclopedia of documentary film*. Reino Unido: Routledge.

Chion, M. (1995). *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra.

Christopher, R. (2005). *Robert and Francis Flaherty: A documentary life 1883-1922*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Grierson, J. (1998). *Postulados del documental*. Madrid: Cátedra.

Lay, S. (2002). *British social realism from documentary*. Reino Unido: Wallflower Press.

Mckee, R. (2013). *El guion*. Barcelona: Alba.

Metz, C. (1964-68). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Mitry, J. (1963). *Esthétique et psychologie du cinema*. Francia: Cerf.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. España: Paidós Ibérica.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.



Adams, S. (12 de Marzo de 2015). *IndieWire*. Recuperado el 20 de Abril de 2015, de IndieWire: <http://www.indiewire.com/article/joshua-oppenheimers-documentary-manifesto-20150312>

Flaherty, R. (1922). *Astro Temple*. Recuperado el 29 de Enero de 2015, de Astro Temple: <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/filmed.html>

Freeman, M. (1997). *San Diego State University*. Recuperado el 17 de Diciembre de 2014, de Rohan Academic Computing : <http://www-rohan.sdsu.edu/~mfreeman/images/DOCFILMS.pdf>

Merchán, E. R. (2002). *Manuales de cine*. Recuperado el 16 de Noviembre de 2014, de Manuales de cine: <https://manualesdecine.files.wordpress.com/2009/12/mecanismos-de-genero-reflexiones-sobre-el-documental-y-la-ficcion2.pdf>

Merchán, E. R. (2 de Mayo de 2010). *Scribd*. Recuperado el 10 de Julio de 2014, de Scribd: <http://www.scribd.com/doc/30791979/Mecanismos-de-genero-Reflexiones-sobre-el-documental-y-la-ficcion2>

Moody, L. (2 de Julio de 2013). *11polaroids news*. Recuperado el 15 de Marzo de 2015, de 11polaroids news: <https://11polaroids.wordpress.com/2013/07/02/act-normal-hybrid-tendencias-in-documentary-film/>

Nayman, A. (2013). *Cinema Scope Magazine*. Recuperado el 15 de Enero de 2014, de Cinema Scope Online: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-surfing-on-the-wave-of-reality-pedro-gonzalez-rubios-alar/>

Orellana, J. (2003). *AndreiTarkovski*. Recuperado el 15 de Enero de 2014, de AndreiTarkovski: <http://www.andreitarkovski.org/articulos/orellana.html>

Ramírez, F. (2005). *La estampida migratoria ecuatoriana: Crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD.



Romero, P. (2010). *Eumed*. Recuperado el 20 de Agosto de 2014, de Observatorio de la economía latinoamericana:

<http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/ec/2007/CRISIS%20BANCARIA%20EN%20E CUADOR.htm>

Roston, T. (7 de Octubre de 2013). *PBS Organization*. Recuperado el 18 de Marzo de 2015, de POV: <http://www.pbs.org/pov/blog/docsoup/2013/10/establishing-the-hybrid-documentary-canon/#.VRSpMGbrSHk>

Wise, D. (22 de Noviembre de 2013). *The Guardian*. Recuperado el 28 de Marzo de 2015, de The Guardian:

<http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/22/hybrid-documentaries-ai-weiwei-femen-cph-dox-festival>

Aguirre, D. (Dirección). (2014). *El grill de César* [Película].

Akromfrah, J. (Dirección). (2010). *The nine muses* [Película].

Alva, S. (Dirección). (1912). *La revolución orozquista* [Película].

Anderson, L. (Dirección). (1956). *O dreamland* [Película].

Barnard, C. (Dirección). (2010). *The Arbor* [Película].

Birri, F. (Dirección). (1960). *Tire Dié* [Película].

Brügger., M. (Dirección). (2011). *The Ambassador* [Película].

Brügger., M. (Dirección). (2009). *Red Chapel* [Película].

Buñuel, L. (Dirección). (1950). *Los olvidados* [Película].

Burnat, E., & David, G. (Dirección). (2012). *Five Broken Cameras* [Película].

Caouette, J. (Dirección). (2003). *Tarnation* [Película].

Coutinho, E. (Dirección). (2007). *Jogo de cena* [Película].

Cuesta, J., & Naranjo, A. (Dirección). (1981). *Dos para el camino* [Película].



- Davis, T. (Dirección). (2008). *Of time and the city* [Película].
- Flaherty, R. (Dirección). (1922). *Nanook of the north* [Película].
- Flaherty, R. (Dirección). (1926). *Moana* [Película].
- Flaherty, R. (Dirección). (1948). *Louisiana Story* [Película].
- Frammartino, M. (Dirección). (2010). *Le quattro volte* [Película].
- Gurchiani, T. (Dirección). (2012). *The machine which makes everything disappear* [Película].
- Har'el, A. (Dirección). (2011). *Bombay Beach* [Película].
- Heise, W. (Dirección). (1896). *The kiss* [Película].
- Howard, R. (Dirección). (1995). *Apollo 13* [Película].
- Ivens, J. (Dirección). (1929). *La lluvia* [Película].
- Ivens, J. (Dirección). (1928). *El puente* [Película].
- Ivens, J. (Dirección). (1929). *Las espumas del mar* [Película].
- Jarecki, A. (Dirección). (2003). *Capturing the Friedmans* [Película].
- Lumière, H. (Dirección). (1895). *l'Arroseur Arrosé* [Película].
- Lumière, H. (Dirección). (1895). *Le débarquement des congressistes* [Película].
- Lumière, H. (Dirección). (1896). *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Película].
- Marker, C. (Dirección). (1962). *La jetée* [Película].
- Marker, C. (Dirección). (1983). *Sans soleil* [Película].
- Martens, R. (Dirección). (2008). *Enjoy poverty* [Película].
- McBride, J. (Dirección). (1967). *David Holzman's diary* [Película].
- Meirelles, F. (Dirección). (2002). *Cidade de Deus* [Película].



- Mieles, F. (Dirección). (2009). *Descartes* [Película].
- Myren, H. (Dirección). (2013). *Love Me* [Película].
- Odell, A. (Dirección). (2013). *The Reunion* [Película].
- Oppenheimer, J. (Dirección). (2013). *The act of killing* [Película].
- Polanski, R. (Dirección). (2002). *The pianist* [Película].
- Restrepo, F. (Dirección). (2011). *Con mi corazón en Yambo* [Película].
- Richardson, T., & Reisz, K. (Dirección). (1956). *Momma don't allow* [Película].
- Rodrigues, J. P., & Guerra da Mata, J. (Dirección). (2013). *Last time I saw Macao* [Película].
- Ross, T., & Ross, B. (Dirección). (2012). *Tchoupitulas* [Película].
- Rouch, J., & Morin, E. (Dirección). (1961). *Chronique d'un été* [Película].
- Rubio, P. G. (Dirección). (2009). *Alamar* [Película].
- Ruttman, W. (Dirección). (1927). *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* [Película].
- Sánchez, E., & Myrick, D. (Dirección). (1999). *The Blair witch project* [Película].
- Santana, A. (Dirección). (1949). *Se conocieron en Guayaquil* [Película].
- Sarmiento, M. (Dirección). (2013). *La muerte de Jaime Roldós* [Película].
- Scorsese, M. (Dirección). (1990). *Goodfellas* [Película].
- Sica, V. d. (Dirección). (1948). *Ladri di biciclette* [Película].
- Sica, V. d. (Dirección). (1952). *Umberto D.* [Película].
- Smith, J. (Dirección). (1976). *The girl chewing gum* [Película].
- Truffaut, F. (Dirección). (1959). *Les quatre cents coups* [Película].
- Vertov, D. (Dirección). (1924). *Kino Glas* [Película].



Universidad de Cuenca

Vertov, D. (Dirección). (1929). *El hombre de la cámara* [Película].

Wearing, G. (Dirección). (2011). *Self made* [Película].

Wexler, H. (Dirección). (1969). *Medium Cool* [Película].

Wilkins, J. K. (Dirección). (2012). *Public hearing* [Película].