

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA DEL ECUADOR – UNIBE

ESCUELA DE COMUNICACIÓN Y PRODUCCIÓN EN ARTES AUDIOVISUALES

Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Ingeniero en
Comunicación y Producción en Artes Audiovisuales

**Realización de un documental de autor, sobre el artista de danza Kléver
Viera y su creación**

Autor:

Luis Vinicio Cóndor Sambache

Directora:

Alicia Elizundia Ramírez, Phd.

Quito- Ecuador

Septiembre 2017

CARTA DE LA DIRECTORA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Alicia Elizundia Ramírez, PhD.

Docente: Directora del trabajo de titulación

Como docente-investigadora de la Universidad Iberoamericana del Ecuador (UNIB.E), y de la Escuela de Comunicación y Producción en Artes Audiovisuales, en figura de directora del trabajo de titulación del tema:

Realización de un documental de autor, sobre el artista de danza Kléver

Viera y su creación.

Informo que: el Sr. Vinicio Córdor Sambache, alumno egresado de la Carrera de Comunicación y Producción en Artes Audiovisuales (ECOPAA), ha realizado las correcciones señaladas por los lectores asignados a su trabajo de tesis, previo a la obtención del título de ingeniero en Comunicación y Producción en Artes Audiovisuales.

El presente trabajo de titulación cumple con todos los requisitos exigidos por la UNIB.E a través del Manual de Estilo y su respectivo reglamento de titulación.

En tal virtud, autorizo al Sr. Vinicio Córdor Sambache a que proceda hacer el empastado del trabajo de tesis, y su entrega a la dirección de la Escuela.

Quito, 5 de octubre de 2017

Alicia Elizundia Ramírez, PhD.

Directora del trabajo de titulación

CARTA DE AUTORIA DEL TRABAJO

Los criterios emitidos en el presente Trabajo de Titulación “Realización de un documental de autor, sobre el artista de danza Kléver Viera y su creación”, así como también los contenidos, ideas, análisis, conclusiones y propuestas son de exclusiva responsabilidad de mi persona, como autor del presente documento.

Autorizo a la Universidad Iberoamericana del Ecuador (UNIB.E) para que haga de este un documento disponible para su lectura o lo publique total o parcialmente, de considerarlo pertinente, según las normas y regulaciones de la institución, citando la fuente.

Vinicio Cóndor Sambache

Quito, septiembre de 2017

Índice

RESUMEN	IV
CAPITULO I: INTRODUCCIÓN	1
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	5
1.3 OBJETIVOS	7
CAPITULO II: MARCO TEÓRICO	9
2.1 Breve historia del cine documental	10
2.1 El Documental	12
2.2 Documental de Autor	14
2.3 Ética del cine documental	16
2.4 Clasificación del documental según Nichols	17
2.5 Documental en Ecuador	20
2.5.1 Breve historia del documental en Ecuador	20
2.5.2 Documental ecuatoriano a partir de la ley de cine.....	23
2.5.3 Importancia del documental en la sociedad ecuatoriana.....	25
2.5.4 Documental de autor en Ecuador	27
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA	31
3.1 Tipo de Investigación.....	31
3.2 Nivel de investigación.....	32
3.3 Métodos de investigación	33
3. 4 Métodos Teóricos	33
3.5 Métodos Empíricos	35
3.6 Fuentes de investigación	35
3.7 Técnicas de recolección de información.....	36
3.8 Análisis e interpretación de datos	36
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DERESULTADOS	37
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	47
5.1 Conclusiones.....	47
5.2 Recomendaciones	49
6. GLOSARIO DE TÉRMINOS	51
7. BIBLIOGRAFÍA	54
7.1. Bibliografía Impresa.....	54
7.2. Bibliografía Virtual	55
7.3 Bibliografía de entrevista	57
8. ANEXOS	58
8.1 ANEXO I: Primer guion	58
8.2 ANEXO II: Entrevista	61

RESUMEN

El cine documental ecuatoriano se desarrolla con características propias en términos de los recursos de producción, con respecto a las cinematografías de otros países de la región. Se puede decir que se encuentra en un crecimiento importante por el número de producciones y por los reconocimientos internacionales que ha obtenido en los últimos tiempos. A la vez mantiene un discurso universal que se alinea con la contemporaneidad que vive el audiovisual y el cine en el mundo.

La presente investigación se propone realizar un documental de autor sobre el maestro ecuatoriano de danza contemporánea Kléver Viera y su creación. Para esto se ha tomado en cuenta el alcance que el documental tiene en su función de obra artística y comunicativa para la exposición del actuar social y cultural sobre todo en Ecuador.

El trabajo toma la metodología cualitativa como principal, basándose en la exploración y descripción para proponer perspectivas teóricas que se adaptan a las condiciones propias de la creación artística y de la investigación propuesta. Debido a la interpretación de hechos y la conjugación con la indagación adquiere una riqueza bastante subjetiva en el campo de la creación audiovisual sobre todo. La principal herramienta ha sido la observación participativa de ahí que se amplía el campo de la subjetividad e interpretación de los hechos a los objetivos de la investigación.

Una vez más se podrá evidenciar la riqueza de la creación documental en su diversidad de formas para ser elaborado, en este caso, valiéndose de sus propios recursos creativos y de producción. La ética recae en la mirada del director y la distancia con el personaje retratado. En la medida que la obra se construye, las preguntas de investigación y dudas creativas se van resolviendo sobre la marcha. Esta es la característica principal del documental propuesto, de esta forma se corrobora la teoría general de la creación documental.

Palabras clave: documental de autor, creación audiovisual, danza, cine.

CAPITULO I: INTRODUCCIÓN

La imaginación es una fuente de conocimiento.

Aristóteles

El arte proporciona una referencia del mundo, de lo que son los seres humanos y su historia, además que contribuye a concebir el pasado y a vivir el presente. Así, no se podría entender el mundo moderno sin el aporte del arte.

En tal sentido, la producción de obras audiovisuales se convierte en una importante herramienta para alcanzar los logros, antes expresados, por lo que un documental centrado en la existencia de la obra artística y quehacer cotidiano en el arte danzario, como expresión de sentimientos, puede constituir un aporte no solo para difundir la obra del artista, sino para la propia cultura de la humanidad.

Precisamente en la presente tesis se realiza, a través de un documental, el abordaje de la obra dancística de Kléver Viera, insigne artista en este campo del quehacer cultural ecuatoriano.

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cine documental es una forma de expresión artística, que ahora va tomando cada vez más fuerza en las diferentes pantallas con las que coexistimos. En tal sentido, es importante anotar que el aporte de una visión cinematográfica contribuye en la ampliación de los contenidos ofrecidos en dichas pantallas y por tanto, a la construcción de conocimiento.

El documental cinematográfico ha cambiado a lo largo de la historia, no solo en torno a la técnica si no en lo que se refiere a su mundo simbólico y a lo que ese mundo representa. En los actuales momentos, al documental de autor le son inherentes los temas de la subjetividad y de su relación con la ficción. Estos temas se mantienen vigentes al momento de hablar sobre este tipo de documental (Weinrichter, 2010).

La realización documental consiste en crear nuestra propia comunidad, además del propio proceso artístico. La mayor parte de esto tiene lugar dentro de nosotros [...] Todas estas decisiones son secundarias para nuestra relación interna con el tema que hemos escogido, al cual se considera como el punto más importante del proceso artístico (Rabiger, 1998).

En el documental de autor, el director tiene una posición clara, en la que expresa su interpretación sobre un hecho real o un tema específico. Para este tipo de película no existen fórmulas pre-establecidas de creación, es por eso que se considera al montaje como el último guión. Bosch (2015).

El cine documental es un instrumento para la comunicación y expresión, en tal sentido nos ayuda a transmitir conocimiento y experiencias humanas. Por tanto, en este caso se propone al documental, como una herramienta que sirve para que un público amplio conozca una posición relevante, de uno de los autores artísticos contemporáneos al momento de crear danza.

En la película planteada en la presente propuesta de Trabajo de Titulación, se busca exponer el punto de vista del director sobre los recursos emotivos del maestro de danza contemporánea Kléver Viera y su creación dancística.

(Mekas, 1987) en Documental de Vanguardia menciona que: Un inconveniente ahora es cómo capturar esa realidad, ese detalle, ese fragmento físico, objetivo, de realidad, del modo más cercano posible a como yo lo estoy observando [...]Tenía que ponerme a mí mismo dentro, fusionarme con la realidad que estaba filmando, meterme ahí indirectamente, a través del ritmo, la luz, las exposiciones, los movimientos.

Una de las mejores formas para conocer a los personajes en el cine documental es compartiendo su mundo, y en ese establecimiento de vínculos el artista va creando con más claridad la película.

(Rabiger,1998) se refiere a la importancia de contar historias sobre personajes locales de la siguiente forma: Existen verdades locales pequeñas, cuando observamos de cerca a la gente local, podemos encontrar que sus vidas siguen un diseño grande y noble, nuestro trabajo es reconocer esto. Estas se convierten en historias que develan verdades universales, a las que casi todos reaccionan.

Al relatar, a través de la experiencia creativa de Kléver Viera, se busca abordar temas como el recuerdo, la soledad, la danza, el proceso creativo. Un personaje local que vive y crea danza en base a sentimientos y experiencias humanas, por tanto universales.

El documental propuesto irá dirigido a un público bastante amplio, ya que los temas expuestos son universales, y éstos serán tratados con la ética a la que se refiere Nichols en *Cuestiones de ética y cine documental*:

Una práctica documental ética honra a la razón, en la mayor medida posible, si emplea afirmaciones exactas, silogismos correctos y verdades conocidas, al tiempo que sabe que debe exceder los límites de la lógica. El cine documental intenta provocar sentimientos, modificar o fortalecer compromisos y proponer acciones impulsadas por creencias compartidas. Estas creencias derivan de lo que a veces se llama el corazón, pero cuyo origen sigue siendo un misterio que va más allá del alcance de la razón (Nichols, 2008, p. 39).

En la realización de una película documental de autor, su esencia radica en que no existen fórmulas ni esquemas a seguir, el único camino es seguir los instintos del autor y estar preparados para lo inesperado. Ya que la realidad no se puede proveer ni anticipar, el documentalista debe tener el conocimiento de las prácticas documentales y aplicarlas con su propio criterio y recursos Bosch (2015).

De acuerdo con lo anterior expuesto por Nichols y Bosch, se puede inferir que la creación de un documental es un camino propio que se edifica mientras se desarrolla la película.

Para el documental propuesto, se tendrá que ir contestando gradualmente la siguiente pregunta: **¿Qué características debe tener la construcción de un documental de autor sobre la obra del maestro de danza contemporánea Kléver Viera?**

1.2 JUSTIFICACIÓN

El arte es una parte importante en la existencia del ser humano, un medio de comunicación y expresión; una forma de verse y representarse a sí mismo, para sí mismo y para otras sociedades; una tendencia que se va construyendo y cambiando de acuerdo a las necesidades desarrolladas por los individuos.

A través de la historia podemos ver que los artistas han sido importantes en el desarrollo de una sociedad, que han generado y siguen produciendo; nuevos pensamientos, nuevas formas de comportamiento, otras formas de resistencia, otras formas de vida. Por tanto el arte ha sido importante para aprender, cuestionar, legitimizar y reflexionar los hechos que nos atañen como individuos y como comunidad. Seguramente sin la creación artística la humanidad sería otra.

El cine como una expresión artística más, y en este caso concreto el cine documental es una herramienta válida para poder mostrar a un público, en su mayoría ecuatoriano, el trabajo creativo de un maestro de danza contemporánea. Según (Mora, 2015) Kléver Viera a través de su particular forma de bailar ha sido capaz de sobresalir en el mundo de la danza y ha sido reconocido como un referente en la danza local e internacional. Al mismo tiempo ha sido un maestro de muchos coreógrafos-as e intérpretes danzarios. Su pasión y amor por la danza lo ha llevado a ser respetado y reconocido dentro de los artistas importantes e influyentes de Ecuador.

El presente trabajo busca explorar sobre la construcción de un discurso fílmico documental, que versa sobre los recursos que utiliza en la creación artística el maestro de danza contemporánea Kléver Viera. Se pretende mostrar el uso de los elementos con los que trabaja para construir una coreografía, identificar su postura filosófica y su manera de vivir la danza al momento de crear un discurso escénico.

Para mostrar la sensibilidad de uno de los artistas contemporáneos más relevantes del Ecuador por medio de la manifestación de sentimientos al momento de crear. Ofrecer así una opinión más sobre la creación, la danza y la vida de Kléver para generar interpretaciones en el público.

Hoy en día es vital producir películas y discursos propios, ya que a través de éstos un director se construye como individuo en relación a la sociedad y aporta en la construcción de pensamiento. “Es importante porque las sociedades donde se pierde la sensibilidad cultural son más dóciles, más fáciles de manejar, porque carecen de un discurso alternativo al dominante. Sin discurso no hay manera de modificar la realidad. La realidad es producto del discurso dominante actual” (www.elpais.com/)

Al referirse a la trascendencia del cine documental Guzmán (2011) dice: “Un país que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”, de ahí la importancia de que Ecuador cuente con aval representativo de este arte como lo es la danza del maestro Viera.

“Una de las razones de ser del cine documental es la de mirarnos, de ponernos un espejo ¿Cómo nos vemos? ¿Cómo nos ven?” (Sarmiento, 2010, p. 6). El valor de vernos radica el hecho de descubrir o interpretar quienes somos y a donde vamos, como individuos primero y como sociedad que se construye de forma colectiva con el aporte de la creación de conocimiento individual.

En concordancia con lo expuesto, se plantea realizar una obra documental que verse sobre un tema universal y que aporte con un punto de vista personal a la comprensión de una expresión artística particular que ha logrado trascender.

1.3 OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Realizar un documental de autor, a partir de las posibilidades de este género, sobre el proceso de creación del maestro ecuatoriano de danza contemporánea Kléver Viera.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Caracterizar el documental de autor desde su función de obra artística y lenguaje audiovisual en la exposición creativa de las diversas manifestaciones del actuar social y cultural humano.
- Valorar la obra de Kléver Viera y los principales temas que aborda en su construcción.

- Demostrar a través del documental de autor el proceso creativo y la concepción sobre la danza del maestro Kléver Viera

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

La representación del ser humano a través de la imagen data desde hace cuarenta mil años aproximadamente. Así nos demuestra el arte rupestre de las cavernas de Altamira y Chauvet, donde se puede ver cómo la imagen ha sido una herramienta de representación desde que el hombre comenzó a usarla.

Por otro lado la comunicación humana es factible a través de distintas herramientas, la primera y más importante ha sido la palabra, a la par la gestualidad humana, pero con el desarrollo de la tecnología esta ha evolucionado hasta utilizarse herramientas aplicadas que implican metodologías. Entre las distintas metodologías en el campo del arte visual se encuentra aquella que implica la combinación de audio e imagen, esta es reconocida como audiovisual. En tal sentido, el cine documental es una forma de comunicación y expresión, donde el creador propone un punto de vista, que implica asimilación de información y este proceso eleva la cultura del individuo.

Para el artista contemporáneo el mundo donde se desarrolla es el que provee de los insumos y recursos que inspiran su obra. En el arte contemporáneo ecuatoriano la inconformidad y exclusión social es material para la expresión artística. Siendo este un punto en común en los artistas contemporáneos.

2.1 Breve historia del cine documental

El cine nace con la invención del cinematógrafo, en 1894 Edison y en 1895 los hermanos Lumiere. Estos empiezan proyectando actividades cotidianas como la llegada del ferrocarril y la salida de los trabajadores de una fábrica.

En 1922, aparece *Nanuk* de Flaherty, donde se puede ver un método parecido a lo que es la etnografía, es decir, el autor se identifica con la cultura a la que filma. Vive con ellos hasta lograr confianza y poder registrar información con la menor intervención posible.

El llamado cine directo se propone captar la realidad sin intervenir en la misma. Se da la participación y protagonismo a los objetos observados, dejando que este se exprese libre y espontáneamente frente a la cámara, una obra representativa de esta propuesta es la película de Dziga Vértov, *El hombre de la cámara*, 1929.

En la década de los 40's el cine se ve influenciado por la guerra y sirve como instrumento de propaganda para diferentes fines. En la 1ra guerra mundial el film rodado de los hechos reales se convirtió en un importante medio de comunicación entre los gobiernos y sus poblaciones civiles. Estas primeras películas sobre hechos y acontecimientos de la época no logran articular una visión comprensiva de la vida humana, como ya lo venía haciendo el cine de ficción, debido al uso de la nueva herramienta narrativa llamada cine documental y utilizada para comunicar y sobre todo persuadir.

Se dice que el término documental fue acuñado por Grierson mientras hacía una revisión del trabajo de Flaherty, sobre todo cuando *Nanuk* es reconocida como trabajo documental. Por primera vez una película mostraba la vida real de una forma que no era la manera segmentada en que los noticieros mostraban los hechos reales. El tiempo fílmico y el desarrollo de las acciones marcan una diferencia importante con los noticieros de época.

El desarrollo de la tecnología proporciona nuevas herramientas para filmar, a partir de estos avances se va cambiando la forma del documental. Desde entonces la cámara y el sonido podían seguir la acción donde quiera que esta se desplazara. El desarrollo tecnológico marca nuevas formas de usar los equipos, herramientas cinematográficas y el lenguaje va cambiando paralelamente, la experimentación es parte de ello.

En la década de 1960 el documental migró de las salas de cine a las pantallas de los televisores, desde entonces el documental tenía que existir con el permiso de grandes cadenas de televisión, susceptibles a las presiones ejercidas por grupos de poder comerciales y políticos (Rabiger, 1987).

A través del desarrollo de la tecnología y lo que esto implica en la narrativa cinematográfica, a partir de la década de 1980 aparecen nuevas formas de hacer documental. Muy pronto casi todas las personas podrían hacer documentales con la misma libertad con la que se puede escribir en un papel.

2.1 El Documental

En su forma ideal, el documental refleja una fascinación y un respeto por la actualidad. Es lo completamente opuesto al cine de esparcimiento y evasión, porque se concentra en la riqueza y ambigüedad de la vida. El verdadero documental no es el que ensalza o promociona un producto o servicio. Ni siquiera se plantea como objetivo principal medir objetivamente los hechos (Rabiger, 1987).

Concebido desde su forma más amplia el cine documental nace como una forma de mostrar el mundo real. Realidad con la que el creador se identifica y siente la necesidad de hablar sobre él y sus ambigüedades que lo atañen. Al inicio se plantea la objetividad como un elemento importante en la creación del discurso, así lo pretende mostrar la película insigne del inicio del cine documental, *Nanuk el esquimal* realizada en 1922, donde Flaherty nos propone un método bastante parecido a la etnografía, es decir, se pretende mostrar una realidad evitando la mayor intervención posible en el objeto o hecho filmado.

La consecución misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente inevitable pero contiene ya las semillas del pecado original de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción (Weinrichter, 2004, p.15).

Desde este punto de vista que va a la par del nacimiento del documental nace el cuestionamiento de la representación y por ende de la objetividad del mismo. De

esta manera el cine de no ficción va tomando nuevos significados y se va construyendo en sus propias condiciones tanto tecnológicas como conceptuales.

“La resolución del binomio realidad representación/ representación –o verdad /punto de vista, o evidencia/artificio, o mimesis/discurso o simplemente objetividad/subjetividad- ha sido un incesante fuente de quebraderos de cabeza para los documentalistas pero también el motor del desarrollo del género” (Rabiger, 1987, p. 38).

Es así como el documental va tomando forma y se va definiendo como un género dentro de la cinematografía, con sus propios recursos y formas de contar la realidad observada por el director.

Tras una etapa clásica de relativa inocencia el documental aprendió a imitar mejor la realidad gracias a la ideología de no intervención del cine directo. Pero luego esta aspiración de objetividad se reveló ilusoria... y el documental empezó a adoptar elementos expresivos y reflexivos, difuminando las fronteras que lo separaban del cine de ficción y perdiendo el miedo a presentarse como algo construido, todo ello sin perder la pretensión de ofrecer un discurso sobre el mundo (Weinrichter, 2004, p. 47).

De esta forma es como el cine documental va tomando fuerza y va sustentándose en este paradigma de creación hasta los actuales días. Sin embargo también existen los documentales educativos e informativos, que sobre todo se han desarrollado y mostrado a partir de los años sesentas cuando la televisión acogió al género para imponer su mirada en el gran público.

El cine empezó registrando la realidad pero el documental no nació con el cine, como se suele inferir cuando se hace comenzar la historia de esta práctica con la salida de los obreros de la fábrica de los Lumière. El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que éste servía para otra cosa, a saber, para contar historias. Para existir, y

pensarse, como categoría la no ficción debía antes tener enfrente a su contrario, el cine de ficción (Weinrichter, 2004, p.25).

Nichols (2001) sugiere que para la llegada de un verdadero cine documental, éste necesitaba ir reuniendo cuatro puntos importantes que lo permiten constituirse, o empezar a pensarse como tal. La primera es: el carácter científico que da énfasis en la exhibición de conductas espectaculares o exóticas. La segunda es la “experimentación poética” influido y aliado a las vanguardias de principios de siglo. La tercera es el desarrollo de la narración que permite contar historias. La cuarta es la retórica, que permite hablar de un mundo real desde la subjetividad.

Por tanto, hoy día se puede apreciar al documental como una representación de hechos reales, mismos que están impresos o tienen la huella personal de quien lo crea. Esta característica le puede proveer de cualquiera de los cuatro componentes expuestos anteriormente en diferente medida en concordancia con la subjetividad del creador.

2.2 Documental de Autor

El llamado documental de autor o de creación es un término que ha servido ante todo para poner en la mesa de discusión y reflexión, los alcances del género y sus implicaciones al momento de crear una obra de estas características. A estas reflexiones le es inherente el tema de la representación y la subjetividad. Sobre todo se habla de un modo reflexivo, como una de las particularidades de este tipo de documentales, refiriéndose al proceso creativo entre el cineasta y el público.

En vez de seguir al documentalista en su relación con los actores sociales, ahora nos fijamos en la relación del documentalista con el público: ya no habla solo del mundo histórico sino también de los problemas y las cuestiones en juego a la hora de representarlos (Nichlos, 2001, p.125).

De esta forma podemos tener una aproximación al documental de autor, entendido como una creación artística donde la interpretación de hechos reales, está influenciada conscientemente por la postura que asume el director. Se refiere a la relación entre objeto-sujeto representado, lo que implica mostrar o evidenciar la relación existente entre el tema y el que está tras la cámara tanto como el que se encuentra frente a ella. Tal relación permite llegar a un pacto que puede ser implícito o explícito en cuanto a la forma de abordar el tema, es decir, la estructura narrativa.

“El cine va convirtiéndose simplemente, en un modo de expresión, como en el pasado lo fueron todas las artes, especialmente la pintura y la novela” (Breschand, 2002, p. 95). Es así que se puede inferir que el documental como cualquier obra artística está cargada de una subjetividad motivada por los intereses propios del autor. Al mismo tiempo nos declara que las barreras entre la ficción y el documental son cada vez menos incipientes en la obra. Todo esto como resultado de la tendencia del arte en la actualidad, es decir, lo multidisciplinar y la experimentación desde los recursos tecnológicos son claves al momento de crear.

La acción filmada, al igual que los hechos históricos, adquieren una gran parte de un significado según los modismos de la época y la estructura interpretativa impuesta por los productores de la película. La relatividad y comparación son el

verdadero corazón y el alma del idioma cinematográfico (Rabiger, 1987). Al respecto se puede inferir que el documental cinematográfico como obra de arte y como herramienta comunicacional se corresponde a un tiempo, cargado de significados sociales alimentados por reflexiones inherentes a temas muy contemporáneos.

Cabe recalcar que el término documental de autor se lo acuña desde la mirada de los documentalistas y teóricos españoles investigados en este caso, por otro lado los teóricos como Nichols y Comolli no hacen esta diferenciación, refiriéndose a la creación documental como única forma que apela a las categorizaciones hechas por Nichols y dejando de lado los documentales televisivos u otros.

2.3 Ética del cine documental

Los distintos tipos de películas que no pertenecen al género de ficción –industriales o educativas, sobre viajes o la naturaleza- la película documental es con mucho la que ejerce más fuerza para un cambio en la sociedad y, por lo tanto, es la que presenta más exigencias en su rodaje [...] Para cualquier autor que se dedique a este oficio lo esencial es el logro de un equilibrio de las facetas éticas, morales y dramáticas (Rabiger, 1987).

Por lo que se puede decir que el llamado documental de autor implica una posición clara del realizador y un tratamiento que requiere ser asumido desde la honestidad del autor. Concibe hablar desde una ética fundamentada en un pacto entre el espectador, el objeto filmado y quien filma. Sin duda la relación interpersonal entre creador y sujeto filmado es clave para los fines dramáticos, evidenciándose de alguna forma en la película.

Hablamos de esa forma fílmica, la del documental de creación, que navega entre la realidad y su construcción, haciendo indispensables conceptos prácticos como el vínculo inquebrantable entre la mirada estética y la mirada ética, la construcción de la distancia justa con la persona filmada, la puesta en escena de su mirada junto a la nuestra, la inscripción de quién mira en la historia que está contando, el equilibrio entre lo que se muestra y lo que se oculta para mejor acercarnos a la esencia de lo que representamos, la filmación del mundo en tanto que filmación de nuestra relación con él (Andreu, 2016).

De esta manera es claro que la mirada del director es quien marca la pauta de la ética para abordar al tema o personaje. Entendiendo esta como el respeto a la intimidad, evidenciado en lo que se muestra y cómo se presenta. Acercarse a una empatía con el otro es evidenciar el pensamiento y posición del autor en su relación con el tema tratado en la película. Sin duda el director de un documental de autor crea vínculos fuertes en la construcción de una obra y estos marcan los parámetros de la ética, tanto personales como profesionales.

En estos términos se puede decir que un director de esta forma fílmica, explora su propia naturaleza de creación para cuestionar sus propios límites de intimidad y privacidad entre otros, para llegar a una forma justa de presentar el tema. Sin dejar de lado el respeto a quien ha depositado la confianza en su propuesta.

2.4 Clasificación del documental según Nichols

Para referencia principal de esta investigación se tomarán cuatro modalidades de representación fílmica propuestas por Nichols (1997): la expositiva, observacional, interactiva y reflexiva.

“El documental expositivo surge del desencanto del cine de ficción. Emerge el comentario omnisciente y las perspectivas poéticas para revelar el mundo, el mundo histórico y el mundo nuevo” (Nichols, 1997, p. 68).

“El de observación nace gracias a la tecnología y la disposición de equipos de grabación sincrónicos, más fáciles de transportar. Aparece del desencanto del cine expositivo. La representación basada en la observación permite al realizador registrar sin inmiscuirse” (Nichols, 1997, p. 72).

El documental interactivo surge con el apoyo del desarrollo de la tecnología, pero sobre todo de la necesidad de hacer más presente la visión del realizador. Los documentalistas quieren entrar en contacto de forma más directa con el público, sin volver a la exposición clásica. Surgieron tácticas intervenciones, permitiendo al realizador una participación más real y directa en los acontecimientos (Nichols, 1997, p. 78).

El documental reflexivo emerge como un deseo de que las convenciones utilizadas para las representaciones sean más evidentes y de poner a prueba la impresión de la realidad que las otras tres modalidades transmiten sin problema. Es la modalidad más introspectiva. Lleva al límite los recursos para que la atención del espectador recaiga tanto en el recurso como en el efecto provocado por este (Nichols, 1997, p. 93).

Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, diferentes discursos, con cuestiones éticas y expectativas del público. Dejando la posibilidad abierta de mezclar dichas formas y construir la particularidad del film, impreso por una firma propia del autor (Wenrichter, 2004).

El presente trabajo propone indagar sobre las formas de construir un documental de tipo Expositivo-Observacional a partir del análisis de la relación entre Kléver Viera y sus recursos creativos. Hablar de la relación entre documentalista y

objeto-sujeto representado. Al mismo tiempo se apoyará en los otros modos de representación propuestos por Nichols.

En realidad el documentalista busca una forma de expresión de su propia experiencia, de su discurso como una representación de lo vivido. Para esto se pone a buscar a otros cuya diversidad y experiencia puedan proporcionar universalidad a aquello que él ha experimentado profundamente dentro de su propio ser. Como creador, pone a prueba sus convicciones y las confronta con la audiencia esperando ser reconocido en su experiencia y discurso (Rabiger, 1987, 123).

Por otra parte, de una forma más profunda, está la relación entre sujeto filmado y la inspiración o recursos utilizados dentro de la creación artística, ya que la creación del documental propuesto hablará de la relación entre el bailarín y su forma de crear. La relación entre los recuerdos de su infancia y la su obra, su filosofía y las formas de vivirlas y expresarlas.

Al decir de Jean Louis Comolli: filmar es otorgarle un lugar al otro, asumir el lugar desde donde se mira o filma vendría a ser la otra cara de ese pacto que implica el cine documental. Filmar es, de alguna manera, filmarse. Hablar de lo que tenemos en frente es encontrar la manera de manifestar y compartir la relación que establecemos y mantenemos con ello. Pero este "yo" puede tomar muchas formas cinematográficas: el cineasta personaje, el cineasta dramaturgo, el cineasta catalizador, el cineasta narrador. El cineasta que está en el centro, el cineasta que participa, el cineasta que reacciona, el cineasta que contempla y guarda silencio. Cada uno de estos lugares desde donde se mira nos lleva a una forma fílmica u otra, a la construcción de un discurso con sus propios recursos (Andreu, 2015).

Es importante anotar que el tipo de documental que se propone se considera como documental de autor o creación según los siguientes autores; Weinrichter, Bosch y Andreu, todos provenientes de la escuela española. Sin embargo también esta investigación suscribe los criterios de Rabiger y Nichols, ya que ellos proponen el cine documental como una forma de hacer obras cinematográficas donde se apela a la ética como un pilar principal en la creación documental, que va de la mano con la impronta de la mirada subjetiva del autor. Lejos de llegar a ser un documental televisivo, educativo o industrial, que han sido los que en la

década de los 60's aparecen con el lenguaje televisivo y marcan implícitamente esta diferenciación de documentales.

Con la realización de este documental se propone una exploración a la narrativa cinematográfica del documental contemporáneo; el objetivo es crear un documental que hable de un tema universal, como son los sentimientos, contruidos desde sus propios recursos e insumos y considerando como el director asume sus convicciones íntimas.

2.5 Documental en Ecuador

2.5.1 Breve historia del documental en Ecuador

El documental en el cine ecuatoriano juega un papel importante. A inicios de los años 20 el padre Carlos Crespi empieza filmando documentales en la Amazonía ecuatoriana con una visión antropológica. *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* es considerado el primer film documental de esta categoría. Dando paso a una serie de documentales realizados en esta región con la visión evangelizadora y antropológica. (Larrea, S/F)

Durante varias décadas Crespi y otros sacerdotes realizan documentales en la Amazonía ecuatoriana, siempre con una visión cargada de ver inferior al otro. Se puede decir que el interés principal era entender a los pobladores amazónicos para poderlos evangelizar y conquistar. De esta forma el documental en Ecuador en sus inicios es una herramienta para ejercer poder y control sobre las nacionalidades indígenas de la Amazonía.

Continuando con la producción de documentales nos encontramos con otro importante trabajo realizado por otro extranjero, así lo define (Larrea, S/F): bajo el título *En canoa a la tierra de los reductores de cabezas*, el explorador y naturalista sueco Rolf Blomberg realiza otra película sobre los Shuar, esta vez para las audiencias nórdicas. Blomberg realiza en la Amazonía ecuatoriana un total de 4 filmes documentales entre 1936 y 1963. En todos aparecen los Shuar, conocidos entonces como «jíbaros».

Otro de los temas recurrentes dentro de la producción documental ecuatoriana ha sido la vida, las costumbres y la cultura indígena. Un cine, digamos, más o menos etnográfico que ha tenido un fértil desarrollo histórico y que, con el devenir socio-político del país, ha ido reinventándose constantemente. De la tradición antropológica de los citados pioneros — Bucheli y Crespi, a los que podríamos unir sin duda varios de los primeros trabajos del sueco Rolf Blomberg— (Rubin, 2014, p. 39).

Sin duda el inicio del cine documental está a cargo de extranjeros, donde prima la visión eurocéntrica, llena de prejuicios y falta de entendimiento, así lo demuestran las formas como se los nombraba a los habitantes de la Amazonía ecuatoriana. Aunque cada visión poseía intereses particulares, al mismo tiempo tenían un factor en común, para ellos los habitantes filmados en sus películas eran extraños y salvajes.

“En las últimas décadas, el cine indigenista ha evolucionado en dirección a dos importante fenómenos sociales (en cierto modo concluyentes) de nuestro tiempo, la defensa de los derechos de los pueblos indígenas y el movimiento ecologista” (Rubin, 2014, p. 40).

Cabe recalcar este enfoque de análisis ya que más adelante se hablará de la visión más contemporánea de las películas de no ficción realizadas en Ecuador. Sin duda otra visión, otros temas con miras a la reflexión de quienes somos de una forma directa y en otros casos bordeando el límite de la mirada en primera persona.

Por otro lado, más tarde en las principales ciudades se filman documentales noticiosos y posteriormente desde los años 70 en adelante se pueden ver películas de jóvenes cineastas que apuntan a realizar films de tipo militantes con temáticas sociales (Larrea, S/F). Esta nueva visión inicia con los procesos políticos que se desarrollan en la región de América del Sur, y por supuesto los jóvenes ecuatorianos son parte de este boom social.

Durante ese período proliferaron las coproducciones mexicano-ecuatorianas. En las la siguiente década, se fortaleció el género documental, y en 1977 se legalizó la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador. (González & Ortiz, 2010)

En la década de los 90, el movimiento indígena toma fuerza en las prácticas políticas y culturales del país y esto se ve reflejado en varios documentales de cineastas, activistas e incluso los mismos indígenas son quienes empiezan a testimoniar desde su propia visión, gracias a la democratización de las tecnologías, que cada vez va en crecimiento en el país. Por supuesto se mantiene la producción documental de extranjeros, mas aún la visión cambia, los indígenas van tomado conciencia de la representación a través de los filmes y ya no se permite el registro de imágenes con tanta facilidad como los predecesores

extranjeros acostumbraban. Al mismo tiempo cabe anotar que este proceso va de la mano con los cambios de paradigmas de las ciencias sociales y los investigadores.

En los inicios del siglo XXI y finales del anterior la producción documental toma un nuevo rumbo y aparecen filmes esporádicos, que se caracterizan por realizarse con un esfuerzo de emprendimiento propio, podemos citar algunos autores como: Juan Martín Cueva, Fernando Mielles, Javier Izquierdo, Igor Guayasamín, Pocho Álvarez, entre otros. Son importantes estos autores porque dan cuenta de una forma de hacer cine sin el incentivo estatal con el que hoy se cuenta.

2.5.2 Documental ecuatoriano a partir de la ley de cine

En el 2002 se marca un hito importante con el nacimiento del festival “Encuentros del Otro Cine” (EDOC) a cargo de la Corporación Cinememoria. Como consecuencia se puede ver un incremento importante en la producción de documentales en el país. Sobre todo existe una ventana donde se puede ver cine de no ficción de otros lugares y nos podemos ver como cultura y como país en las películas de la nueva generación de cineastas ecuatorianos.

Otro acontecimiento importante en la cinematografía ecuatoriana es la ley de cine y la formación del Consejo Nacional de Cine (Cncine) en el 2006. Este hecho sin duda marca la historia, no solo porque se incrementa la producción en cantidad, sino que la calidad inicia un desarrollo con el fomento por parte del estado a la producción nacional a través de fondos concursables para la realización de películas.

Muestra de ello es el alcance y reconocimiento que muchas películas han obtenido en importantes festivales a nivel internacional, entre ellos se destacan documentales como; *Con mi corazón en Yambo*, *La muerte de Jaime Roldós* y *Abuelos*. Incluso obteniendo mayor número de reconocimientos que las películas de ficción (Cncine, 2012).

Tenemos mejores películas documentales que de ficción; hemos alcanzado narrativas mucho más consolidadas en el campo de los lenguajes de lo real que en el campo restringido del relato argumental (León, 2015, p.109). Se puede inferir que el documental en Ecuador se ha desarrollado de mejor forma que la ficción, en tanto que los recursos son más accesibles y no existe las limitantes de la ficción, como los canones de estructura dramática y técnica para contar historias Sarmiento (2017).

Es importante decir que la percepción anterior mencionada por León y Sarmiento se refleja en las cifras que el (Cncine, 2012) expone en sus memorias: Cada doce días una película ecuatoriana ha sido premiada internacionalmente a lo largo del año. Siendo el documental *Abuelos* de Carla Valencia la cinta con mayor número de premios conseguidos en el 2011.

Se puede inferir que el reconocimiento que el cine ecuatoriano ha obtenido, en especial el documental, de alguna forma evidencia un desarrollo en la propuesta narrativa, estética y técnica al momento de producir obras cinematográficas. Películas como *El grill de César* de Darío Aguirre, *Muchedumbre* de Rodolfo Muñoz y las anteriormente mencionadas, dan cuenta de ello.

Los proyectos documentales que han logrado tener reconocimientos internacionales y nacional por parte del público ecuatoriano han sido incentivados por los fondos del Cncine y esto de alguna forma ha garantizado una curaduría en cuanto a contenido. El acercamiento que los consumidores de cine ecuatoriano tienen con el documental es cada vez más creciente. Por lo que no es tan aventurado decir que el cine de no ficción ecuatoriano goza de buena salud y con un desarrollo sostenido.

A esta reflexión se suma el trabajo que Edoc ha venido realizando durante quince años con la inclusión de actividades paralelas a las proyecciones en salas de cine, tales como coloquios, muestra de documentales en diferentes sectores del país y a través de la mediateca que cuenta con más de 1500 obras que el público puede acceder para consulta. Sin duda, la formación de públicos es una labor grande que el festival y el Cncine, hoy Instituto de Creación de Cine y Audiovisual (ICCA) llevan a cabo hace varios años con diferentes proyectos.

2.5.3 Importancia del documental en la sociedad ecuatoriana

Desde hace algunos años, el documental ha suscitado un debate con disciplinas de ciencias sociales, estudios de comunicación y cultura, que lo han posicionado como un campo privilegiado para pensar la identidad, la historia, la memoria, la diversidad cultural. Es decir, poco a poco, el documental se ha posicionado como un campo de producción de conocimiento que rebasa las esferas especializadas y genera intensos diálogos entre academia y cine (León, 2017, p. 111).

A lo anterior mencionado se suma el crecimiento de la producción documental por parte de activistas, ongs y grupos sociales organizados con el fin de usar el audiovisual como una herramienta de comunicación y visibilización de problemas

sociales que afectan a los ecuatorianos. No es novedoso el uso de dicha forma, mas aún se ha proliferado de la mano con el acceso a las tecnologías.

“Gracias al poder y la elocuencia de la imagen cinematográfica, el documental se ha convertido en un potente dispositivo capaz de pluralizar las temáticas del debate público en tono menor y cotidiano” (León, 2015, p. 110)

El documental se utiliza en el ámbito educativo institucional no solo como una herramienta de reflexión y debate sino como una forma de adquirir conocimiento e información, incluso de forma personal. Los medios de comunicación tradicionales y las redes sociales dan cuenta de este fenómeno que vive la popularización del documental. Estas nuevas plataformas de consumo han construido una visión del cine documental en todo el mundo y Ecuador no está exento de ello.

La influencia del audiovisual y del cine documental en concreto, en la forma de ver y construir nuestra sociedad cambiante, va de la mano con el desarrollo de las nuevas formas de representarnos y vernos. Sarmiento (2017) se refiere a la importancia de la siguiente manera: el audiovisual es el soporte de la cultura contemporánea. Los documentales nos otorgan la posibilidad de reflexionar sobre acontecimientos que son transversales a nuestro país y cultura.

“Respecto del impacto social, el documental ecuatoriano ha logrado fijar la agenda del debate público, situación que realmente resulta excepcional en sociedades regidas por industrias mediáticas” (León, 2015, p. 111).

2.5.4 Documental de autor en Ecuador

El documental en Ecuador es diverso en temáticas y formas narrativas, los académicos de cine, los directores y los críticos no hacen una explícita diferenciación de lo que podría ser el llamado documental de autor. A riesgo de caer en una categorización inexistente de forma explícita en el documental ecuatoriano, se pretende hacer una aproximación a dicha definición.

Los autores (Burneo & León, 2015) de *Hacer con los ojos; estados del cine documental*, proponen una revisión de tendencias del documental ecuatoriano a partir de cinco categorías: a) el documental histórico b) el documental social c) el cine comunitario y militante d) el documental en primera persona e) documental autoreflexivo. A lo que se propone realizar una breve reflexión de lo que podría ser el documental de autor en concordancia con la categorización mencionada anteriormente por Nichols. Es decir, comparar estas dos propuestas para deducir un acercamiento a la definición de documental de autor en Ecuador.

En este sentido es importante empezar citando el texto de Cueva en (Burneo & León, 2015) en *Hacer con los ojos, estados del documental*:

Aunque es una hipótesis un poco aventurada, porque estamos hablando de una cinematografía en expansión, que no ha alcanzado las dimensiones suficientes como para establecer tendencias de modo inobjetable, me atrevo a decir que quizás el uso de la primera persona es uno de los rasgos que caracteriza nuestras obras más relevantes y las que han tenido mejores resultados, incluso en su aceptación por parte del público.

Por otro lado, parafraseando a Sarmiento (2017) podemos decir que la característica del documental de autor ecuatoriano, es la existencia de una mirada

autoral asumida desde la enunciación. La claridad de una independencia editorial y autonomía creativa. Es decir que la película no sea un encargo de terceros.

En correspondencia con lo expuesto por Cueva y Sarmiento podemos decir que el uso de la primera persona como característica de los documentales relevantes ecuatorianos, nos lleva a la existencia de una mirada autoral que asume el objeto de enunciación con claridad y en consecuencia tiene independencia editorial de sus autores.

Si bien hay una categorización propuesta por Burneo y León, los filmes de no ficción más destacados, sin ser exhaustivos, poseen una mirada autoral independiente como eje principal en estas cinco categorías.

A continuación se propone el ejercicio de mencionar una referencia fílmica que se enmarca dentro de cada una de las cinco categorías expuestas, al mismo tiempo detenerse en la mirada autoral, para de esta forma acercarnos a la definición del documental de autor en Ecuador. Para esto es importante citar el texto de León en *Hacer con los ojos, estados del cine documental*:

A inicios de siglo XXI, se produce un conjunto de filmes que, a partir del trabajo de materiales de archivo, buscan reevaluar la historia nacional. Esta tendencia, ausente en el cine documental anterior, está relacionada a una serie de inquietudes generacionales respecto de la historia social heredada. Tempranamente, *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva abre una reflexión social y política sobre la historia contemporánea del país, usando la retórica de la epístola familiar. A esta película le seguirán un conjunto de filmes que a través de distintas modalidades fílmicas echan nueva luz sobre aspectos irresueltos de la memoria histórica (Burneo & León, 2015, p.118).

El documental mencionado es narrado en primera persona y mantiene una clara independencia editorial de la reflexión del director. Al mismo tiempo este film

puede ser categorizado como autoreflexivo, histórico y social, de acuerdo a lo expuesto anteriormente por (Burneo & León, 2015)

Así mismo en el documental social como tendencia, podemos citar a filmes como:

Tu sangre (2005) de Julián Larrea, *La toma de la plaza* (2005) de Juan Pablo Barragán, *Taromenani, el exterminio de los pueblos ocultos* (2007) de Carlos Andrés Vera y *Labranza oculta* (2010) de Gabriela Calvache, estas obras se preguntan sobre la identidad de los pueblos indígenas en un contexto caracterizado por la exclusión y el racismo (Burneo & León, 2015, p. 119).

Todas estas películas han participado en el festival Edoc, por tanto, subrayando que dicho festival es una ventana para el cine de autor, podemos inferir, que estos filmes, si bien abordan temáticas sociales, al mismo tiempo son de autor o creación.

Una tercera tendencia está marcada por el documental militante y comunitario.

A diferencia del documental social, este tipo de cine busca transformaciones en los planos político, social, cultural y ecológico, y está directamente comprometido con causas de organizaciones, movimientos, comunidades de la sociedad civil. Entre un buen número de filmes que caben en esta categoría podríamos citar: *¿Sospechosos?* (2010) de David Laso, *¿Por qué murió Bosco Wisum?* (2010) de Julián Larrea y Tania Laurini, o más recientemente, *La Consulta inconsulta* (2013) de Tania Laurini, *La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothon* (2013) de Juliana Kalifé, *Comuna Engabao* (2013) de Liberad Gills, entre otros (Burneo & León, 2015,p.121).

Los documentales mencionados son filmes que tienen una voz autoral muy clara y explícita, si bien versan sobre “los otros” poseen una independencia editorial, por tanto, pueden ser llamados de autor.

Para el cine en primera persona podemos citar a: *Más allá del mall* (2010) de Miguel Alvear, *Abuelos* (2010) de Carla Valencia, *Con mi corazón en Yambo*

(2011) de María Fernanda Restrepo, *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012) de Iván Mora. Estos filmes con mayor consecuencia poseen la característica de autoral, ya que sus directores son los que narran la trama, por tanto, se asume la enunciación de una manera muy explícita por parte del director. Sin duda son los documentales en los que más claramente se puede notar la firma autoral.

El documental reflexivo aborda la propia práctica cinematográfica y sus dilemas culturales, creativos y estéticos, en un poderoso ejercicio de autorreflexión Nichols (1997). En esta vertiente se pueden ubicar filmes como: *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) de Javier Izquierdo, *Aquí soy José* (2004) de Fernando Mieles y Pepe Yépez, *Descartes* (2009) de Fernando Mieles, pero también filmes como *Baltazar Ushka, el tiempo congelado* (2008) de Igor y José Antonio Guayasamín.

Los filmes anteriores mencionados se encuentran inscritos en las categorías propuestas por Burneo y León en *Hacer con los ojos, estados del cine documental*. Y de acuerdo a la reflexión propuesta al inicio, se puede decir que en Ecuador existe una forma de hacer cine documental de autor sin que se marque explícitamente la diferencia con otro tipo de documentales. Los autores de las películas mencionadas dan cuenta de la existencia del documental de creación o de autor, ya que sus obras tienen una firma inscrita que asume el objeto de enunciación desde su propia mirada. No son documentales de encargo.

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

El presente estudio plantea la realización de un documental creativo sobre la creación danzaría de kléver Viera, artista contemporáneo. La investigación se realizó en la ciudad de Quito. El área de estudio comprende la expresión artística en la ciudad, que se extiende al Ecuador y al mundo. Se prevee utilizar la tecnología de los equipos necesarios para ser aplicados en el campo. Los instrumentos de recolección de datos serán: la entrevista, observación participativa, historia de vida y filmación.

3.1 Tipo de Investigación

Por la naturaleza del problema a tratar, la investigación se enmarca dentro del tipo de estudio cualitativo, ya que en este documental se constatan hechos dentro del campo de las artes y de la vida de una persona. Por otro lado la interpretación de los hechos será subjetiva y no se fundamentarán en estadísticas, que según Hernández:

Las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo, es decir, explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas. Van de lo particular a lo general [...] El investigador hace preguntas más abiertas, recaba datos expresados a través del lenguaje escrito, verbal y no verbal, así como visual, los cuales describe, analiza y convierte en temas que vincula, y reconoce sus tendencias personales (Hernández, 2014, p. 8).

Debido al carácter indagatorio adquiere una dinámica en dos sentidos: los hechos y su interpretación porque el proceso creativo de un documental no tiene una única forma, no sigue un patrón predecible En el proceso cualitativo a veces es necesario regresar a etapas previas, como es el caso de la construcción de un

documental. Es decir, se puede trabajar en la etapa final, que es la edición y al mismo tiempo filmar nuevas secuencias.

Se basa en un proceso inductivo, analiza realidades subjetivas. Contextualiza el fenómeno y adquiere una riqueza interpretativa propia de este tipo de trabajos comunicacionales.

Utiliza diversas técnicas de investigación y habilidades sociales de una manera flexible, de acuerdo con los requerimientos de la situación.

3.2 Nivel de investigación

De acuerdo a la naturaleza de la investigación, se encuentra en un nivel de tipo descriptivo y explicativo.

Se puede decir que apela al nivel descriptivo porque se pretende describir las características de la manera de crear de Kléver Viera, mediante un estudio que aplica herramientas que nos dan cuenta de cómo opera dicho proceso y al mismo tiempo explora sus características. Es decir, según (Arencibia, 2017) este nivel describe una situación o fenómeno mediante el estudio del mismo en una circunstancia de tiempo y espacio determinado. Intenta dar una visión de cómo opera un proceso y cuales son sus características.

Al mismo tiempo de acuerdo a los criterios de (Arencibia, 2017) las investigaciones adquieren un carácter explicativo cuando se plantea descubrir las relaciones causales deterministas, mediante la observación directa y controlada

de los hechos. Su finalidad es siempre probar y extender la teoría de las disciplinas científicas.

El presente trabajo tiene elementos explicativos ya que estudia los aspectos más representativos de las causas o motivos por los que Viera utiliza determinadas insumos para su creación y se las relaciona entre sí para determinar resultados. Al mismo tiempo se vale de la observación directa de los hechos, como principal herramienta de recolección de datos. Con el propósito de encontrar la mejor manera de realizar el film, se pone a prueba las teorías del documental creativo y como consecuencia resultará una única forma de hacer esta película, por tanto contribuirá a expandir la teoría del quehacer documental.

3.3 Métodos de investigación

En el presente trabajo se utilizarán métodos teóricos y empíricos, a continuación de describe los más usados.

3.4 Métodos Teóricos

Dentro de los métodos teóricos que más se va a utilizar en esta investigación tenemos los siguientes:

Análisis y síntesis, consiste en la separación material o mental del objeto en sus partes integrantes con el propósito de descubrir los elementos esenciales que lo conforman. Se propone el uso de este método porque para la construcción de una película de este tipo es necesario diseccionar las partes constitutivas de la obra

para analizarlas, es decir, los diferentes aspectos que influyen en la creación artística de Viera y construir un documental sabiendo sus elementos esenciales que los conforman.

Abstracción y concreción, permite partir del análisis de los hechos de la realidad, de lo cual se hace una abstracción de las características principales y más generales de ellos y posteriormente se sintetizan en lo concreto. En tal sentido, la investigación propone realizar un análisis de hechos correspondientes al quehacer danzario de Viera y de su vida particular, usando este punto de partida para construir un guión que incluya los hechos más relevantes que serán plasmados en la película de acuerdo a la interpretación y sintetización de autor.

Histórico Lógico, estudio detallado de los antecedentes, causas y condiciones históricas en que surgió o se desarrolló un objeto o proceso determinado. Con el método lógico se hace referencia a la investigación de lo general, de lo que se repite en el desarrollo del objeto y despoja a su historia de todos aquellos elementos secundarios, superficiales e irrelevantes. Por tanto, este método es aplicable al presente trabajo ya que se requiere hacer una investigación amplia acerca del documental como género cinematográfico.

Modelación, consiste en la reproducción natural o artificial de un objeto original para el estudio de sus particularidades, son las reproducciones materiales de los objetos estudiados o de sus propiedades mediante sistemas lógicos, entre otros. En este caso se pretende reproducir un documental con características propias mediante una lógica dramatúrgica.

3.5 Métodos Empíricos

La observación, es la percepción dirigida a la obtención de información de objetos y fenómenos de la realidad, es la base de los demás métodos empíricos. De acuerdo a lo expuesto, para este caso la observación es uno de los métodos y herramientas más utilizados en la construcción de un documental creativo. Desde la observación participativa se obtiene los recursos narrativos de la obra.

Las entrevistas que nos ayuden a contrastar al personaje desde la visión de especialistas en los temas, artísticos y de documental cinematográfico.

El proceso creativo de una obra documental requiere de crear las condiciones necesarias para que el arco narrativo surja y la obra tenga un sentido narrativo, comunicacional y emocional al mismo tiempo.

3.6 Fuentes de investigación

En el presente trabajo se utilizarán fuentes primarias y secundarias de investigación. Dentro de las fuentes primarias más importantes se encuentra el personaje principal, Kléver Viera. Como fuentes secundarias se utilizará los testimonios de expertos en las diferentes áreas, documentos, archivos y películas referenciales.

3.7 Técnicas de recolección de información

Entrevista: esta técnica permite obtener información de forma verbal y directa con el objeto de estudio y todos aquellos quienes puedan aportar con sus testimonios en referencia a los temas tratados. Es una herramienta a ser usada tanto en la recolección de datos para la escritura como para el uso de la entrevista filmada dentro de la película documental.

Observación: se refiere a un conjunto de técnicas y procedimientos utilizados para examinar las fuentes de información y obtener datos de estudio, con el fin de analizar la información y posteriormente explicarla en el trabajo. Por lo expuesto se puede decir que esta técnica es muy importante para el buen desarrollo de la investigación, ya que la mayor parte de la recolección de información para la obra fílmica se base en la observación directa y muchas veces participativa del objeto de estudio.

3.8 Análisis e interpretación de datos

Como consecuencia de una investigación cualitativa la interpretación de la información recogida también apela a un análisis cualitativo, es decir, se basa en la interpretación subjetiva y psicológica de información obtenida de nuestro objeto de estudio. Por otro lado se tomará en cuenta los conceptos de los métodos aplicados para complementar una buena interpretación de la información.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE RESULTADOS

De acuerdo a la investigación realizada se puede decir que, tanto los directores como los teóricos del documental de autor están de acuerdo en el siguiente punto: cada documental tiene su propia forma, depende de los recursos creativos y económicos para la realización. Según Sarmiento (2017), el cine documental de autor tiene amplios recursos narrativos, no es tan codificado como la ficción.

En el caso del documental ecuatoriano aporta a la construcción de una memoria audiovisual, que es importante porque a través del género se crean referentes de nuestra cultura. La sociedad se enriquece. Los documentales ecuatorianos, tienen que mostrarse para crear referentes de nuestra cultura.

En correspondencia al trabajo realizado se pudo comprobar que la ética en el documental juega un papel muy importante ya que el manejo de esta herramienta implícita, da una forma a la obra en el cine de no ficción. Por un lado, se plantea que el director mantiene una relación transparente con las personas filmadas, ellas, depositan una confianza y por su parte el realizador debe tener mucho cuidado para no tergiversar de manera consciente los materiales de la realidad compartidos por los personajes sociales. Esto no quiere decir de ninguna forma que se busque objetividad. En este sentido el cine de no ficción en su manifestación experimental y subjetivista se define básicamente a partir del vínculo establecido entre el director y los personajes.

En relación al documental se puede entender la ética como una serie de comportamientos y acuerdos tácitos que el director de cada película establece con el tema y con los personajes. Dentro de este marco no solo los acuerdos formales como los derechos de uso de imagen, los derechos legales, etc, son parte de la ética, además se encuentra la mirada del director, la distancia, el respeto a la intimidad y sobre todo el respeto a las personas en su vida.

La subjetividad del director ocupa un primer lugar en este tipo de documentales y tanto el sujeto filmado como el que filma se ven afectados en esta relación de trabajo con los materiales de la realidad. En tal sentido el realizador no necesariamente se siente comprometido a sostener un discurso de veracidad rígida con el espectador. La mirada autoral se encuentra plasmada de forma evidente en la película documental, el autor asume una posición clara, que puede encajarse dentro de la categorización propuesta por Nichols y al mismo tiempo sostener una hibridación entre todas las que pertenecen a dicha división.

La ética documental planteada tiene un gran peso al momento de hacer un documental de autor y afirmarlo como un testimonio de veracidad. Incluso este tipo de filmes pueden llegar a tener una cierta intervención en el curso de la vida de las personas y consecuentemente en la sociedad, basta con recordar la historia del cine documental para sostener esta afirmación:

El desarrollo de la producción de documental incide además, precisa este análisis, en el ámbito de lo social, he ahí una de sus fortalezas. Para ello, es inevitable mencionar, por ejemplo, *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo, trabajo que removi6, historizó y creó un caso paradigmático del horror y la impunidad en este país: la desaparición de los hermanos Santiago y Andrés Restrepo en el gobierno de León Febres Cordero. Programas de pregrado y posgrado en cine documental, las sucesivas crisis políticas y económicas del país, han hecho de este registro un lenguaje privilegiado para la reflexión y la creación, propone León (Burneo & León, 2015, p. 12)

La obra realizada para esta propuesta permitió corroborar la tesis planteada por Burneo y León en cuanto a como un documental puede tener diferentes miradas a la hora de representar la realidad y a la vez estar permeada por la subjetividad del realizador.

La presente investigación sostiene que el respeto ante el trabajo y la personalidad del maestro Kléver Viera es un pilar fundamental aplicado en las diferentes filmaciones realizadas. Mantener una distancia adecuada para lograr obtener la manifestación emocional del bailarín fue importante. Y ante todo siempre sostener una mirada horizontal no solo con la cámara sino cuando ésta se apagaba. Como consecuencia del vínculo creado a partir de esta interacción, sin duda quien filma ya no es el mismo, ha sido influenciado por dicha relación. Por tanto, este intercambio ha sido trabajado con conciencia sobre todo en la edición de la película, y se refleja en el producto final.

Por otro lado, se puede anotar que para la realización de esta obra se utilizó mucho la mirada observacional a la que se refiere Nichols en su categorización de películas de no ficción, así como también existe en menor medida las otras formas expuestas por el autor mencionado.

Prevalece una mirada observacional porque la cámara encuentra un lugar adecuado desde donde observar sin intervenir de mayor forma en el sujeto y en los espacios filmados. A través de esta mirada se puede evidenciar un acuerdo tácito entre Viera y quien filma, y al mismo tiempo el deseo o la conciencia de estar siendo observado por una cámara que va a perpetuar la acción.

Es importante anotar que el mismo hecho de estar presente en los lugares donde Kléver Viera desarrolla sus actividades tanto profesionales como personales, sin duda, predispone de alguna forma al personaje, aunque por momentos este se olvide de la presencia de la cámara, la mayoría del tiempo prevalece la conciencia de ser filmado. Esto se evidencia en la acción y gestualidad que el personaje asume cuando existe un observador y más aún si el observador está perpetuando la interacción a través del video. Definitivamente Kléver se muestra para el lente.

Se puede encontrar la modalidad interactiva en el film como un segundo apoyo fuerte en la construcción de la dramaturgia. Se evidencia cuando poco a poco se devela que el recorrido del viaje documental es a través de una conversación mantenida con el maestro, en la intimidad de su hogar. Sobre todo en este intercambio es claro que Viera interactúa con quien se encuentra detrás de cámara. Otro momento claro donde se constata el diálogo entre el personaje y quien esta tras la cámara, es en la secuencia final, mientras se prepara para la presentación en su camerino vuelve a dialogar con quienes se encuentran fuera de campo. Las interacciones van más allá de la entrevista formal, terminan siendo diálogos, confesiones íntimas con quienes están a su alrededor. Es una forma de

mostrar al público la relación de amistad entre los sujetos que intervienen en la escena.

Otra modalidad importante que forma parte de la estructura del filme es la reflexiva, ya que existen secuencias creadas para incitar al espectador a pensar y sentir. El carisma propio del personaje es una invitación para activar emociones en el espectador. Lo que el maestro expresa tiene contenido y peso no solo en la danza sino también sobre la vida misma. Estos momentos o secuencias son enfatizados con un tratamiento adecuado en la edición, utilizando el montaje de las imágenes con los audios de la conversación y complementando con efectos sonoros, planteados conscientemente desde la subjetividad del director.

Es importante señalar que hay secuencias del filme que son muy emotivas e introspectivas gracias a la selección de la banda sonora escogida y el montaje adecuado de la imagen y el sonido. Esto se pudo lograr gracias al conocimiento de las intenciones creativas del maestro, adquiridas en las observaciones de campo participativas realizadas.

El guión en el documental no se terminó de escribir sino hasta que la película estuvo finalizada, empezó de un esquema bastante general y mientras se realizaba la filmación el guion se enriquecía de detalles, la estructura dramática fue tomando forma.

Al inicio se tenía una escaleta de lo que podía ser la película, después se avanzó a un guion corto donde se describía de forma breve varias secuencias. Más tarde,

mientras los vínculos crecían y la información obtenida en las observaciones de campo, se ampliaba la estructura, fue cambiando y enriqueciéndose de secuencias que no estaban previstas en la primera idea. (Ver Anexo 1)

Se inició de un sentimiento de admiración y respeto por Kléver Viera, la motivación más grande era hacer una película que mostrara un personaje carismático de la danza contemporánea ecuatoriana. Conmovido por su arte y su forma de ser, comenzó la filmación de este proyecto.

En primera instancia se registra las presentaciones de sus obras en los diferentes teatros y espacios no convencionales. Seguidamente, como reflexión provocada por sus obras hay un trabajo de observación participativa o trabajo de campo como en el quehacer documental se lo conoce. Es importante tomar notas sobre como es el maestro en su espacio de danza y fuera del mismo.

En correspondencia con los autores revisados y la experiencia autoral se encontró que el guión tomó una forma propia que se alimentó de esquemas gráficos, anotaciones reflexivas, transcripciones de lo expresado por el personaje en la conversación registrada y que guía la estructura narrativa del documental. (Ver anexo 2)

El trabajo de campo sin duda tuvo un importante aporte a la construcción del guión y al encuentro de la manera adecuada para filmar las diferentes secuencias. Estos apuntes además sirvieron para hallar la posición de la mirada de quien filma y como se muestra posteriormente al espectador la pieza terminada. Si bien existe un formato para registrar esta información como un observador

participativo, se apela sobre todo a la forma que como realizador se ha desarrollado en base a más de diez años de experiencia en el quehacer. Estos apuntes sobre todo son reflexivos y comparativos entre el personaje y el autor.

La filmación en su mayor parte apela a una modalidad observacional pero sobre todo se evidencia intimidad y confianza entre el bailarín y el director.

Los recursos técnicos y humanos fueron los mínimos, en la mayoría del rodaje, el director con la cámara y en pocas ocasiones un micrófono corbatero extra. De forma consciente esta forma de filmar se evidencia en el documental. La intención fue mantener intimidad y respeto hacia lo que se filma y sobre todo no predisponer más al personaje con toda la parafernalia de los equipos y los técnicos que normalmente se requiere en este tipo de rodajes. Nuevamente se enfatiza la única forma que adquiere este documental para ser tratado desde su inicio hasta la finalización.

En pocas ocasiones se invitó a colegas fotógrafos para realizar una filmación a dos cámaras, esta decisión fue tomada porque así lo requería la intención dramática planteada en la estructura narrativa previamente delineada en el guion. Fueron momentos donde se requería por un lado, que la cámara interactuara con el personaje danzando y, por otro lado, obtener planos variados del Kléver, sobre todo cuando este danzaba.

Estas secuencias fueron rituales que emergieron por una iniciativa del director y que al final resultaron ser una propuesta experimental del maestro, a manera de exorcización con lo que él llama sus deudas o ajuste de cuentas con su pasado.

Aunque son al inicio de la grabación existe un acuerdo entre las partes, al final todo el registro terminó siendo documental ya que el maestro fluye de forma espontánea en su danza ritual y quienes filmamos nos encontrábamos con expectativas de lo que podía pasar y filmar. Sin duda, las cámaras de alguna forma también danzaban y registraban lo que podían sentir en la ceremonia espontánea.

En el montaje de las imágenes se trabajó de forma espontánea, se buscó una organicidad con la filmación obtenida. Fue importante visualizar todo el material en primera instancia, clasificarlo y tomar notas de que se creía era lo más importante.

Posterior a pauta y visionado se realizó un nuevo esquema de guion, esta vez era mucho más gráfico sobre todo, teniendo muy presente las partes que componen una estructura narrativa dramática. Existieron varias versiones de estos bosquejos ya que fueron compartidos y confrontados con colegas y profesores universitarios. Al final de la recolección de sugerencias y aportes se decidió editar secuencias por separado para así al final juntarlas y ver cómo podía funcionar la estructura buscada.

Cuando las secuencias estaban listas se procedió a juntarlas de diferentes maneras, así mismo las distintas versiones fueron confrontadas con profesores y amigos cercanos que poseen conocimiento de cine documental. Podría decir que hasta llegar a la versión final existieron unas cinco que la antecedieron, esta parte del montaje fue importante porque solo así se pudo dar con una versión que

cumpliera con la estructura narrativa buscada y que además funcionara orgánicamente para el público.

Después de concluir con el montaje de las imágenes se procedió a realizar el diseño sonoro y la post producción de audio. Para esto se contrató a un montajista experimentado y cercano al director, con el fin de realizar un trabajo en conjunto, sobre todo para lograr que las imágenes tomen la fuerza emotiva que la dirección planteaba para cada secuencia.

Es importante decir que la conformación del equipo de trabajo fue vital, porque los profesionales con los que se trabajó tenían que estar conectados con el proyecto en primer lugar y por otro lado contaban con la capacidad y sensibilidad para poder lograr lo que se proponía a través de la dirección, si bien es cierto que es el director quién decidió y coordinó el trabajo, fue muy importante todo el aporte de cada uno de los involucrados en el documental.

Sin duda, el proceso creativo de este documental tuvo el valioso aporte de todos los profesionales que se involucraron en este proyecto. El cine documental es un arte que involucra otras artes y en ese sentido, la capacidad para acoger los aportes de los colegas es importante y vital para que la película llegue al público.

Cuando el filme estuvo terminado, primero fue confrontado con los profesores correspondientes a las materias asignadas para de esta manera recoger más aportes que fueron tomados en cuenta en la post producción del trabajo.

También se realizó un focus group con estudiantes de las diferentes carreras de la Unibe, un total de doce estudiantes, se recogió las percepciones como parte del público objetivo de este proyecto. En general la película gusto y resultó interesante porque los estudiantes reflexionaron sobre la importancia de la identidad y la asociaron a la falta de conocimiento del arte que se produce en Ecuador.

Como último resultado de esta propuesta de Trabajo de Titulación, se puede decir que la película se encuentra en una negociación de preventa con el canal público Ecuador tv, concretamente con el programa que se denomina Primer Plano solo cine ecuatoriano.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1 Conclusiones

La presente investigación pudo constatar que el cine documental ecuatoriano goza de buena y creciente producción, los indicadores lanzados por los diferentes estudios y análisis confirman su desarrollo.

Existe una clasificación explícita en la categorización del documental desde las escuelas de formación españolas, sobre todo se puede evidenciar una diferencia entre los documentales en general y el de autor o también llamado de creación. Mientras que para otros teóricos y realizadores esta diferencia es tácita, la obra va adquiriendo una característica desde el planteamiento del discurso en su forma y contenido, sin llegar a ser llamado explícitamente como documental de autor. En este caso se asume que el creador marca la diferencia cuando en el tratamiento o construcción existe una mirada autoral subjetiva, y mantiene una independencia editorial.

En el cine documental se ha podido observar que existen varias tendencias para realizar una obra de este tipo, sin embargo hay un punto en el que todos los autores e investigadores concuerdan y es el siguiente: Cada documental creativo o de autor posee una forma propia de producción, esta se manifiesta en la exploración de sus recursos tanto creativos como económicos, sobre la marcha emerge la obra audiovisual. No es un encargo y si lo es, mantiene total libertad de enunciación.

El documental de autor puede ser una herramienta para la reflexión y el debate, así lo evidencian varias películas citadas y los llamados conversatorios con el público después de la proyección de un film. En este caso el focus group realizado dio cuenta de ello.

Documentales de este tipo pueden influenciar en la visión que los ciudadanos tienen sobre un hecho histórico frente a la versión oficial, *Con mi corazón en Yambo y la Muerte de Jaime Roldós*, dan cuenta de ello.

En la sociedad actual donde el audiovisual es el principal soporte de la cultura contemporánea, el documental de autor puede ser una nueva forma de aprender o leer la historia.

El documental aporta a la construcción de la imagen cultural y simbólica del país, tanto hacia adentro como hacia fuera, en un mundo donde se habla de la importancia de soberanía audiovisual como soporte de la identidad.

La aproximación a través de la realización documental a varias de las obras danzarias del maestro Viera permitió concluir que uno de los recursos más importantes y recurrentes es su recuerdo de la niñez y el conflicto de su identidad. Otro elemento presente en varias de sus obras es la nostalgia del recuerdo de su madre y sus relaciones amorosas. Estos insumos son asumidos como una especie de catarsis que el artista utiliza en sus obras más trascendentes.

El film realizado permitió corroborar la coexistencia de las diferentes formas planteadas por Nichols en su categorización del cine de no ficción al momento de crear un documental de autor.

El acercamiento a la obra de Viera permitió concluir que las emociones que él vive en su danza se evidencian en el documental. El maestro las verbaliza en las conversaciones grabadas y que forman parte de su arte, así como también se las puede observar claramente en los momentos creativos de la última danza tomada como referencia en la presente obra audiovisual. Son sentimientos que están constantes en la vida del creador, en su baile y fuera del escenario.

5.2 Recomendaciones

Se recomienda para futuras investigaciones tomar en cuenta el tema de la exhibición de las obras audiovisuales tanto en salas de cine convencionales y en espacios alternativos. Es importante plantearse este punto desde el inicio de la creación.

Es conveniente que desde la concepción de la obra se tome en cuenta la plataforma o el medio por el cual se lo quiere distribuir, ya que cada uno tiene su público y características propias. Las mismas que determinan la estructura del audiovisual de acuerdo a lo seleccionado.

Se recomienda la consecución de recursos económicos desde el inicio de la creación del documental, así se podrá garantizar de alguna manera un trabajo

orgánico y fluido. Al mismo tiempo que direccionará la estructura dramática adecuada a un público específico.

Es recomendable partir de un guión o una idea clara, aunque esto puede cambiar en la marcha. Tener un objetivo claro es vital en la creación artística.

6. GLOSARIO DE TÉRMINOS

Arte: concepto que engloba todas las creaciones realizadas por el ser humano para expresar una visión sensible acerca del mundo, ya sea real o imaginario. Mediante recursos plásticos, lingüísticos o sonoros, el arte permite expresar ideas, emociones, percepciones y sensaciones (Ignatova, 2013).

Coreografía: proveniente del griego, la palabra coreografía significa literalmente 'la escritura de la danza' (koreos – 'danza', 'movimiento' y grafía – 'escritura'). Entendemos entonces por coreografía a aquel conjunto de movimientos y bailes organizados de manera estructural, con un sentido y un objetivo específicos para significar algo previamente diseñado. Estos movimientos siempre mantienen relación unos con otros y dependiendo del tipo de baile o danza seleccionada, buscan ensamblar un complejo de situaciones en las cuales el cuerpo humano sigue el ritmo de la melodía presentada (Ignatova, 2013).

Creación artística: asimilables de producción de conocimiento, es decir, actividades creativas que no siempre son reconocidas como arte, pero que se caracterizan por una relación entre creador y material similar a la de las disciplinas artísticas y conducen a la elaboración de productos con alto valor cultural y estético. Dentro de esta denominación se encuentran la arquitectura, el diseño, la producción de contenidos para medios audiovisuales y diferentes formas de creación literaria. Además de su

capacidad para contribuir a la solución de problemas concretos, la creación artística pone en juego un tipo de conocimiento no proposicional, que se transmite a través de la experiencia directa y que no necesariamente está orientado a dar respuesta a preguntas o problemas planteados de antemano (Hernández, 2016).

Cultura: conjunto de saberes, creencias y pautas de conducta de un grupo social, incluyendo los medios materiales que usan sus miembros entre sí y resuelven sus necesidades de todo tipo (<https://elpais.com/>)

Danza: es una manifestación artística entraña otro problema que es la relación individuo-sociedad, en donde aquel sujeto que danza no solo debe ser comprendido o abordado como reproducción de la estructura social, sino desde su propia subjetividad, historia de vida, deseos e intenciones (Ignatova, 2013).

Danza contemporánea: tipo de expresión artística y corporal, aparecida a mediados del S.XX, cuya esencia es la libertad tanto de la concepción de la danza, como del movimiento, estructura y composición coreográfica, fusión de estilos y técnicas en el uso del espacio, escenografía música y tecnología (Ignatova, 2013).

Documental: una obra de construcción que proporciona muchos datos de su autor y hace ostensible su tema central. Nos guste o no, es nuestra propia ideología lo que expresamos en la pantalla, de manera que si utilizamos la

inteligencia en las películas que dirigimos, estamos analizando nuestras creencias y nuestra propia evolución (Rabiger, 1998).

Documental de autor: es un cine que se construyó poco a poco a sí mismo, el llamado «documental de autor», que hasta hoy en día consiste en mostrar cualquier actividad humana bajo el PUNTO DE VISTA PERSONAL del cineasta (Guzmán, 2011).

Guión documental: la escritura documental se construye a partir de un gesto esencial, la mirada hacia el otro. Un rostro, unas manos, una respiración. La cámara dibuja a la persona, registrando la relación que se construye entre quién filma y quién es filmado, como la pincelada refleja al pintor en el retrato pintado (Rabiger, 1998).

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Bibliografía Impresa

Bosch, C. (2015). *Cosas que aprendí mientras rodaba*. Taller cine documental. Quito, 2 de septiembre de 2015.

Breschand, J. (2002). *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona. Paidós. 98pp.

Cerdán, J. y Torrero, C. (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid. Anzos, S.L. 394pp.

Cueva, J. (2003). *Presentación 2do festival internacional Encuentros del otro cine*. Encuentros del otro cine. 2do Festival internacional de cine documental. Catálogo. Quito. Fondo editorial C.C.E. 157pp.

Cncine, (2012). *Memorias del Cncine 2011-2012*. Quito. Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación*. Sexta edición. México. McGraw-Hill/Interamericana editors. 589pp.

Ignatova, E. (2013) *Camino danzado, memorias de un arte resistente en Quito*. Quito. Fondo editorial Ministerio de Cultura y Patrimonio. 214pp.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 389 pp.

Mora, G. (2015). *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito. Garamond. 179pp.

Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. Madrid. Instituto oficial de radio y televisión. 339pp.

Rabiger, M. (1998). *Escenarios de Fin de Siglo: Nuevas Tendencias del cine Documental*. Desarrollando un proyecto documental. Universidad Nacional de Rosario. Comunicación audiovisual.

Sarmiento, M. (2010). *La Mirada y la acción*. 11vo festival internacional Encuentros del otro cine. Encuentros del otro cine. 11vo Festival internacional de cine documental. Catálogo. Quito. Imprimax. 231 pp.

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real el cine de no ficción*. Madrid. TyB editores. 143 pp.

Weinrichter, A. (2010). *El documentalismo del siglo XXI*. Festival de cine San Sebastián. San Sebastián.

7.2. Bibliografía Virtual

Andreu, M. (2015). Correo electrónico al autor, 15 junio 2015.

Burneo, C. y León, C. (2015). *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito. En: <http://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/publicacion?hacer-con-los-ojos-estados-del-cine-documental-724>. Fecha de consulta: 13 de mayo 2017.

González, V. y Ortiz, C. (2010) *Cine documental en Ecuador*. Razón y Palabra. Quito. En: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199516111043>> ISSN 1605-4806. Fecha de consulta: 6 de marzo de 2017.

Guzmán, P. (2011). *La importancia del cine documental*. Artículo de la página web de Patricio Guzmán. Madrid Paris. En:

<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=1>. Html.
Fecha de consulta: 2 de mayo 2016.

Hernández, O. *Creación artística*. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia. En:
<http://www.javeriana.edu.co/investigacion/creacion-artistica>. Fecha de
consulta: 1 de mayo 2016.

Larrea, J. (S/F). *De Carlos Crespi a Eriberto Gualinga, Breve historia del cine documental en la amazonia ecuatoriana*. En:
http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/39583.De_Crespi_a_Gualinga_.pdf.
Fecha de consulta: 6 junio de 2017.

Nichlos, B. (2008). *Cuestiones de ética y cine documental*. Artículo. Archivos de la filmoteca Generalitat Valenciana. Valencia. En:
<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/204>.
Html. Fecha de consulta: 1 mayo 2016.

Mora, G. (2014). *Kléver Viera*. Portal escénico. El Apuntador. Quito. En:
<http://www.elapuntador.net/2014/04/09/klever-viera/>

Millas, J. (2013). *Un ataque político a las formas de vida*. El País. Cultura. Madrid. En:
https://elpais.com/cultura/2013/12/25/actualidad/1387989932_163299.html. Fecha de consulta: 4 marzo de 2016.

Rubín, S. (2014). *El cine documental ecuatoriano contemporáneo. Tradiciones, horizontes y rupturas*. Ambato. En:
http://www.doc.ubi.pt/16/dossier16_2.pdf. Fecha de consulta: 3 de junio de 2017.

7.3 Bibliografía de entrevista

Arencibia, Ricardo. Docente. Entrevistado por: Vinicio Cóndor. Medio de respaldo audio. Quito, 13 de marzo de 2017.

Sarmiento, Manuel. Director Cinememoria. Entrevistado por: Vinicio Cóndor. Medio de respaldo audio. Quito, 4 de abril 2017.

8. ANEXOS

8.1 ANEXO I: Primer guion

Empieza con una pantalla en negro y un texto de Kléver que dice:

" [...]En ese entonces yo ya tenía años bailando, pero algo pasaba con mi danza. Era formal, exterior, muscular. Un día me di cuenta de que un bailarín en una fiesta popular se pone la careta y se transforma, sin tener técnica, sin nada. Ahí es cuando me sumergí dentro de mis recuerdos. Empecé a buscar en mi cuerpo el peso, la mutación. Empecé a dar énfasis a los movimientos de los pies, al peso de la cadera. Y me metí en una danza sumergida en un mundo mágico donde tú eres otra cosa. Donde el espacio es denso y el tiempo ya no existe. Ahora mi danza ya no es muscular, es un trabajo que tiene que ver mucho con el interior, con la respiración, con el movimiento natural"

Kléver Viera, recorre su tierra natal, Toacaso, camina por las montañas que lo vieron crecer, va en busca del reencuentro con aquellos lugares donde en su niñez jugaba. Lo más importante ahora es recordar a través de la vivencia, sacar el niño que dice llevar en su devenir interior.

El árbol de floripondio, aquel de su infancia ya no está, pero no muy lejos se encuentra un frondoso árbol cargado de flores, se emociona y sube para recolectar varios floripondios, mismos que servirán para su obra a presentar en Quito. Al mismo tiempo inicia su relato que versa sobre su manera personal de bailar y crear.

En primer lugar habla de su forma de ver la creación y sus implicaciones. Comparte más de sus motivaciones al momento de crear y como su proceso ha sido fundamental en su formación humana y sobre todo en su búsqueda personal de entender la vida.

Mientras Kléver riega sus plantas y consiente a sus gatos, en su casa, se descubre un personaje que gusta de los rituales, que tiene muchos recuerdos en sus paredes, que vive solo en un departamento en el centro histórico. El silencio de la casa contrasta con el ruido exterior, dejando saber que el vecindario está lleno y sus vecinos están activos. Pronto se va descubriendo sus espacios más íntimos, el altar que ha ido construyendo con el pasar de su vida, el baúl donde guarda sus objetos escénicos más importantes, vestuarios y máscaras que delatan la cultura andina que evoca en muchas de sus obras dancísticas.

Mientras camina por el centro de Quito, en busca de nuevos objetos para su nueva obra, describe su técnica de baile. El recorrido continúa y el relato ha ido cambiando, ahora versa sobre su concepción sobre los poderes que la danza tiene en el ser humano. Su forma de enseñar, su dedicación a la danza y a la formación de nuevos creadores, es una parte importante de su vida.

Kléver está por iniciar una clase, pero antes cumple con el ritual de calentar y estirar su cuerpo, el disfrute se puede ver en su expresión corporal. Pronto inicia la clase y el maestro enseña bailando, su pasión está enfatizada cada vez que vemos como se mueve y se dirige a sus estudiantes.

Ha terminado la clase, ahora el maestro muestra una improvisación a partir de los materiales utilizados en la creación de su última obra, El niño del Floripondio, los pasillos ejecutados por Viera confirman las palabras antes mencionadas sobre el poder curativo de la danza.

El relato continúa con el recuerdo de Toacaso mientras lo vemos bailar El niño del floripondio. Al final de la obra recibe la ovación del público, sin embargo al final lo vemos solo en el camerino. Recoge su vestuario y desmonta el escenario para retornar a su casa.

Un nuevo día comienza y Kléver se encuentra montando el piso del escenario donde bailará nuevamente su obra. Es él quien monta el piso y los objetos escénicos, más tarde ensaya antes de la presentación. Nuevamente la ovación del público y el desmontaje del escenario.

Quito amanece radiante, hay un sol muy luminoso y Kléver se entrega con todo su conocimiento y vulnerabilidad ante los nuevos estudiantes de danza, comienza un nuevo ciclo de creación.

8.2 ANEXO II: Entrevista

Entrevista a Manuel Sarmiento, Fundador, director de festival de cine documental “Encuentros del Otro Cine” (EDOC) y director de documentales

1. ¿Qué valores le atribuye al cine documental?
2. ¿Cuál es la importancia de tener un archivo fílmico documental en Ecuador?
3. ¿Qué valor tiene para usted el realizar documentales de personajes ecuatorianos que trascienden el mundo del arte?
4. ¿Cuáles son las características que se debe considerar para elaborar un documental de autor?
5. ¿Cómo ve el desarrollo del documental de autor en Ecuador?
6. ¿En qué medida considera usted puede aportar el documental de autor a la cultura y sociedad ecuatorianas?

