

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA DEL ECUADOR

ESCUELA DE COMUNICACIÓN Y PRODUCCIÓN EN ARTES AUDIOVISUALES

Trabajo de titulación para la obtención del título de Ingeniera en Comunicación y
Producción en Artes Audiovisuales

**Cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el
movimiento como materiales constitutivos del cine experimental**

Autora:

Lucía Fernanda Romero Paz y Miño

Directora:

Alicia Elizundia Ramírez, Phd.

Quito - Ecuador

Marzo - 2021

CARTA DE LA DIRECTORA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Magister.

Fredi Zamora

Director de la Escuela de Comunicación y Producción en Artes Audiovisuales

Presente.

Yo, Dra. Alicia Elizundia Ramírez, PhD, Directora del Trabajo de Titulación realizado por Lucía Fernanda Romero Paz y Miño, estudiante de la Carrera de Comunicación y Producción en Artes Audiovisuales informo haber revisado el presente documento titulado **“Cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento como materiales constitutivos del cine experimental”**, el mismo que se encuentra elaborado conforme al Reglamento de titulación, establecido por la UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA DEL ECUADOR, UNIB.E de Quito y el Manual de Estilo institucional; por lo tanto autorizo su presentación final para los fines legales pertinentes.

En tal virtud autorizo realizar el anillado del trabajo de titulación y su entrega en la secretaria de la Escuela.

Atentamente,



Alicia Elizundia Ramírez, PhD.

Directora del trabajo de titulación

Quito, 25 de enero de 2021

CARTA DE AUTORÍA DEL TRABAJO

Los criterios emitidos en el presente Trabajo de Titulación “Cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento como materiales constitutivos del cine experimental”, así como también los contenidos, ideas, análisis, conclusiones y propuestas son de exclusiva responsabilidad de mi persona, como autora del presente documento.

Autorizo a la Universidad Iberoamericana del Ecuador (UNIB.E) para que haga de éste 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.



Lucía Fernanda Romero Paz y Miño

CI: 1709679474

Quito, 27 de enero de 2021

ÍNDICE

CARTA DE LA DIRECTORA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN.....	III
CARTA DE AUTORÍA DEL TRABAJO.....	III
ÍNDICE	IV
ÍNDICE DE TABLAS.....	VII
ÍNDICE DE GRÁFICOS.....	VII
ÍNDICE DE ANEXOS	VIII
RESUMEN.....	X
CAPÍTULO 1	1
INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Presentación del Problema que Aborda el Trabajo de Titulación.....	4
1.1.1 Pregunta de investigación	11
1. 2. Justificación	11
1.3. Objetivos.....	13
1.3.1 Objetivo general	13
1.3.2. Objetivos específicos	13
CAPÍTULO 2	14
MARCO TEÓRICO.....	14
2.1 Estado del Arte	14
2.2 Bases Teóricas	19
2.2.1 El cine	19
2.2.2 El cine documental.....	21
2.2.3 El cine experimental.....	21
2.2.4 El documental experimental.....	23
2.2.5 Los materiales constitutivos del cine.....	24
2.2.5.1 La luz.....	24
2.2.5.2 El sonido	25
2.2.5.3 El movimiento.....	26
2.3 Fases Técnicas del Documental Experimental.....	27

2.3.1. La preproducción	27
2.3.2 La producción.....	28
2.3.3 La postproducción.....	29
2.3.4 El plan de difusión.....	29
CAPÍTULO 3	31
METODOLOGÍA EMPLEADA	31
3.1 Metodología de la Investigación	31
3.1.1 Naturaleza de la Investigación	31
3.1.2 Unidades de análisis	34
3.1.3 Técnica de Recolección de Información	38
3.1.4 Procedimiento para el análisis de la información	40
3.2 Metodología del Producto	42
3.2.1 Preproducción	43
3.2.2 Producción	44
3.2.3 Postproducción	44
3.2.4 Difusión	45
CAPÍTULO 4	46
RESULTADOS E INTERPRETACIÓN	46
4.1. Resultados de la Investigación	46
4.1.1 Resultados obtenidos de las entrevistas.....	46
4.1.1.1 Representación de los materiales constitutivos del cine experimental	47
4.1.1.2 Concepción del cine experimental	53
4.1.1.3 Influencia de la técnica experimental en la forma y en el discurso	57
4.1.2 Resultados del análisis documental.....	60
4.1.2.1 Uso de la luz	60
4.1.2.2 Uso del sonido	65
4.1.2.3 Uso del movimiento.....	70
4.1.2.4 Recursos elegidos para el propio cortometraje documental experimental.....	76
4.2. Triangulación	79
4.2.1 Triangulación de datos y teórica	79

4.3 Resultados del Producto.....	92
4.3.1 Preproducción	92
4.3.1.1 Portada.....	92
4.3.1.2 Tema	93
4.3.1.3 Sinopsis.....	93
4.3.1.4 Ficha Técnica	94
4.3.1.5 Tratamiento	94
4.3.1.6 Soportes técnicos de rodaje.....	95
4.3.1.7 Equipo humano	97
4.3.1.8 Propuesta estético-técnica.....	97
4.3.1.9 Día elegido de rodaje	99
4.3.1.10 Área geográfica de rodaje.....	100
4.3.1.11 Presupuesto	100
4.3.2 Producción	101
4.3.2.1 Rodaje.....	101
4.3.3 Postproducción	102
4.3.3.1 Preparación del material rodado.....	102
4.3.3.2 Soportes técnicos de edición de imagen y sonido.....	102
4.3.3.3 Montaje y edición de sonido.....	103
4.3.3.4 Finalización	103
4.3.4 Difusión	104
4.3.4.1 Cronograma de aplicación a festivales y muestras.....	104
CAPÍTULO 5	105
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	105
5.1. Conclusiones	105
5.2. Recomendaciones	108
GLOSARIO.....	110
BIBLIOGRAFÍA	113
Fuentes Impresas	113
Documentos Procedentes de Internet	116
Entrevistas Realizadas por la Investigadora.....	117
ANEXOS	118

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Lista de Películas Analizadas: Elaboración personal Romero (2020).....	37
Tabla 2: Ficha Técnica: Elaboración personal Romero (2020)	94
Tabla 3: Presupuesto. Elaboración personal Romero (2019)	100
Tabla 4: Plan de difusión: Elaboración personal Romero (2020).....	104

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Categoría Representación de los Materiales Constitutivos del Cine Experimental (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020).....	47
Gráfico 2: Categoría Concepción del Cine Experimental (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)	53
Gráfico 3: Categoría Influencia de la Técnica Experimental en la Forma y en el Discurso (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020) .	57
Gráfico 4: Categoría Uso de la Luz (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020).....	60
Gráfico 5: Categoría Uso del Sonido (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020).....	65
Gráfico 6: Categoría Uso del Movimiento (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)	70
Gráfico 7: Categoría Recursos Elegidos para el Propio Cortometraje Documental Experimental, Uso de la luz (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)	76
Gráfico 8: Categoría Recursos Elegidos para el Propio Cortometraje Documental Experimental, Uso del sonido (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020).....	77
Gráfico 9: Categoría Recursos Elegidos para el Propio Cortometraje Documental Experimental, Uso del movimiento (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)	78

Gráfico 10: Portada de la carpeta de producción. Fuente: Catálogo personal: Romero (2020)	92
Gráfico 11: Cámara super 8 mm Nikon Super Zoom. Fuente: Catálogo personal Romero (2020)	96
Gráfico 12: Fotómetro Gossen calibrado, Fuente: Catálogo personal Romero (2020)	96

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Formato de Validación de Instrumentos, Juicios de expertos.	118
Anexo 2. Entrevista a Alexandra Cuesta	122
Anexo 3. Entrevista a Daniela Delgado	130
Anexo 4. Cuadro de Análisis Documental	139
Anexo 5. Subcategoría del análisis documental Representación abstracta de la luz, categoría Uso de la Luz.	145
Anexo 6. Subcategoría del análisis documental Representación figurativa de la luz, categoría Uso de la Luz.	146
Anexo 7. Subcategoría del análisis documental Representación documental de la luz, categoría Uso de la Luz.	147
Anexo 8. Subcategoría del análisis documental Representación de la materialidad de la luz, categoría Uso de la Luz.	148
Anexo 9. Subcategoría del análisis documental Representación abstracta del sonido, categoría Uso del Sonido.	149
Anexo 10. Subcategoría del análisis documental Representación figurativa del sonido, categoría Uso del Sonido.	150
Anexo 11. Subcategoría del análisis documental Representación documental del sonido, categoría Uso del Sonido.	151
Anexo 12. Subcategoría del análisis documental Representación de la materialidad del sonido como efecto en montaje, categoría Uso del Sonido. .	152
Anexo 13. Subcategoría del análisis documental Representación lúdica del movimiento, categoría Uso del Movimiento.	153

Anexo 14. Subcategoría del análisis documental Representación documental del movimiento, categoría Uso del Movimiento.	154
Anexo 15. Subcategoría del análisis documental Representación documental externa del movimiento como materialidad en montaje, categoría Uso del Movimiento.	155

RESUMEN

La presente investigación tiene como objeto realizar un cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento con el fin de proponer una perspectiva formal única para su uso en el cine experimental. El trabajo se sustenta en La Historia del Cine Experimental de González (2005), y en los conceptos de materiales constitutivos del cine que derivan de las ideas de Ricard (2012), de Loiseleux (2008) sobre la luz, de Rivas (2010) sobre el sonido y de Deleuze (2008) sobre el movimiento. La metodología responde al paradigma interpretativo y enfoque cualitativo con diseño fenomenológico y hermenéutico, aplicando como técnicas de recolección de información: la entrevista semiestructurada a las cineastas experimentales ecuatorianas Alexandra Cuesta y Daniela Delgado, y la observación documental de veinte películas experimentales, a las que se aplicó un análisis cualitativo. Así mismo, la creación de la obra planteada se basó en la investigación artística enfocada al desarrollo de una obra de arte, comprendiendo las etapas de preproducción, producción, postproducción y un plan de difusión. Del análisis e interpretación de las entrevistas surgieron las siguientes categorías: Representación de los materiales constitutivos del cine experimental, Concepción del cine experimental, e Influencia de la técnica experimental en la forma y en el discurso. De la observación documental surgieron las clasificaciones: Uso de la luz, Uso del sonido, Uso del movimiento, y Recursos elegidos para el propio cortometraje documental experimental, llegando a la conclusión de que existen dos tipos de recursos formales experimentales: uno, referente al uso abstracto y efectista de los tres elementos estudiados; y, otro, que consiste en su uso como materialidad figurativa, asociado a un registro documental de la percepción del entorno; por lo que el segundo grupo fue el elegido para la realización de la obra no narrativa planteada. Se encontró también que los usos de estos materiales son el resultado de concepciones y prácticas experimentales, entendidas como experimento y experiencia artística que rompe con lo convencional. Tras aplicar la preproducción, producción y postproducción, con técnicas experimentales, se obtuvo un documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento, que evidencia sus recursos formales y responde a las características estudiadas en la investigación. Se recomienda a la comunidad académica, cineastas, audiencias, entidades de fomento y difusión de cine del Ecuador, considerar la importancia del cine experimental tomando como referente este trabajo.

Palabras clave: documental ecuatoriano, cine experimental, luz, sonido, movimiento.

*Pero, ¿cómo impedir que el movimiento no sea ya imagen, al menos virtual,
y que la imagen no sea ya movimiento, al menos posible?*

Gilles Deleuze

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se propone generar una perspectiva subjetiva sobre la manera en la que una película puede trabajar como tema sus propios aspectos formales, mediante la creación de un cortometraje sobre la luz, el sonido y el movimiento como materiales constitutivos del cine experimental, entendiendo la representación de estos tres elementos en sí mismos, como un eje transversal en la creación de películas que podrían ser categorizadas como documentales experimentales.

El producto desarrollado es un cortometraje entendido como “una película breve. No existe una definición precisa sobre su duración, aunque por lo general se acepta que un filme que dura treinta minutos o menos es un cortometraje” (Pérez & Gardey, 2017, pág. 1). También cumple las características del término documental puesto que es un “sustantivo que identificó a un género de películas (conjunto de filmes que poseen rasgos comunes en cuanto a forma y contenido) cuya característica principal era el registro de la realidad con un alto grado de objetividad o efecto de verdad” (Zavala, 2010, pág. 17). Además, se construye desde las nociones de cine experimental que, para la cineasta ecuatoriana Daniela Delgado (2017, pág. 1), es una “no categoría” y que, como lo expresa Ricard (2012):

El cine experimental se puede definir mejor por la negación. A los cineastas experimentales no los une más que la marginalidad, y esta característica les permite autonomía, así como repensar la historia y la situación de todo el cine. (pág. 1) (<https://taller-de-expresion-2.blogspot.com/>)

Al momento de definir características que el cine experimental pudiera tener, Ricard (2012) comenta lo siguiente:

Es posible trazar una serie de características que no serán ni exhaustivas ni sistematizadoras pero que sí reúnen una gran cantidad de filmes marginales. Para seguirlo definiendo a partir de la negación, puede decirse que el cine experimental es el que está en busca de un lenguaje cinematográfico propio, de desarrollar un arte inseparable del propio medio de expresión elegido y que utiliza los medios para poner en imágenes estas ambiciones. (pág. 1) (<https://taller-de-expresion-2.blogspot.com/>)

Siguiendo estas afirmaciones, la película realizada puede ser categorizada como un cortometraje documental experimental en los términos desarrollados en el marco teórico de este trabajo. Se plantea trabajar a partir de las concepciones de Loiseleux (2008), planteadas en su libro *La Luz en el Cine*; de Rivas (2010), en su lectura y unificación de lo que para Chion (1993) y Shaeffer (2003) son los objetos sonoros; y, de Soriano (2017) en su lectura de los postulados de Deleuze (2008) en su emblemático libro *La Imagen-Movimiento*.

En el primer capítulo denominado *Introducción*, se plantea el problema de la dificultad de conceptualización teórica y de seguimiento cronológico de la creación de cine experimental, enmarcando la definición particular que se elige hacer en el presente trabajo, dentro lo no narrativo y también del cine documental. Se enuncia que el cine experimental habla sobre su propia forma para luego proponer realizar un documental experimental propio que evidencie los materiales constitutivos del cine: la luz, el sonido y el movimiento. Se desarrolla luego la justificación para realizar la investigación y se definen los objetivos, tanto general como específicos.

En el segundo se desarrolla el marco que sustenta este trabajo teóricamente. Se describe el estado del arte respecto a una cronología del cine experimental, donde se plantea el problema de una definición cerrada para este tipo de cine; también respecto a intentos anteriores de crear una categoría de lo que sería el documental experimental, aunque en estos intentos aún predomine la finalidad narrativa; además, respecto a la técnica para crear cine experimental, donde se parte de la relación entre experimento y experiencia. Se definen luego los conceptos adoptados por la particular perspectiva de este trabajo para cine, cine documental, cine experimental, documental experimental, materiales constitutivos del cine, luz, sonido y movimiento, en lo que constituyen las bases teóricas del trabajo. Finalmente se definen conceptualmente las particularidades en las fases técnicas

del documental experimental: la preproducción, la producción, la postproducción y el plan de difusión.

En el tercer capítulo se explica la metodología empleada para la realización del presente trabajo mediante la descripción de la naturaleza de la investigación, basada en un paradigma interpretativo y un enfoque cualitativo, con un diseño fenomenológico y hermenéutico. Se desarrollan las unidades de análisis y las técnicas de recolección de la información, los instrumentos basados en entrevistas a cineastas expertas y al análisis documental de varias obras experimentales, así como los procedimientos para el análisis de la información. Se plantea luego la metodología de creación del producto propuesto, basada en la investigación artística para la creación de una obra y los procedimientos de carácter experimental para la creación del cortometraje documental en sus etapas de preproducción, producción y postproducción. Finalmente se explica en qué consiste el plan de difusión a desarrollarse.

En el cuarto capítulo se presentan los resultados de la investigación, obtenidos de la aplicación de entrevistas a Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, ambas cineastas experimentales ecuatorianas, y de la observación documental de veinte cortometrajes experimentales, así como el análisis de la información. Se describen las categorías obtenidas de la codificación de la aplicación de ambas técnicas, luego se procede con la triangulación de los resultados entre instrumentos y con el marco teórico, así como con el desarrollo de los resultados de la aplicación de lo planificado en cuanto a las etapas de preproducción, producción y postproducción para la creación de la obra planteada, hasta su finalización; también se presenta un cronograma de difusión.

En el quinto y último capítulo se puntualizan las conclusiones de la investigación y de la creación del cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento, así como las recomendaciones a distintos ámbitos de la sociedad relacionados con la cinematografía.

1.1 Presentación del Problema que Aborda el Trabajo de Titulación

Respecto al conjunto de producciones cinematográficas, es difícil definir cuan explorado es el documental experimental en la actualidad, en el Ecuador y en el mundo en general, debido a que éste implica un alejamiento de las formas convencionales de creación y representación cinematográficas, lo que produce una cierta desconfianza en su entorno y, por lo tanto, muchas veces no adquiere el nombre de documental experimental, aunque pueda serlo, escapando a esta categorización (Vitiello, 2015). Profundizando en este planteamiento, a continuación, se menciona que:

A veces, si les dices que es un documental experimental, asumen que no es cierto, [...] La gente tiene miedo de esa palabra. Si dicen que su película es experimental, las personas en las proyecciones podrían adoptar una postura escéptica antes de que se apaguen las luces. Pero si simplemente dicen que es un documental, entonces la gente se involucra con él, su idea del género se expande [...] Algo tan simple como no tener un plano medio me hace querer ver esa película, solo para ver qué diablos está haciendo con la cámara, [...] ¿Por qué es así? Eso es una película experimental: haces preguntas sobre la técnica, la estructura y la forma. Así estás yendo más allá del hecho de que sea un documental o no. (Vitiello, 2015, pág. 1) (<https://indyweek.com/>)

Definir unívocamente el documental experimental, y el cine experimental en general, es una tarea imposible. No se podría, por definición, categorizar lo que busca la experiencia de aquello distinto a lo convencional y tampoco encasillar lo que define sus propios límites en la acción misma de romper los moldes, Delgado (2017):

Al ser cine experimental, es como una “no categoría” porque, de alguna manera, si ya lo enfrascas en una categoría estás definiendo ciertas reglas, como un género, ¿no? Como que tiene que tener cierto tipo de formato, cierto tipo de recursos narrativos, etc. Y más bien creo que la esencia del cine experimental es que no encaja nunca en nada, siempre está evolucionando. (pág. 1)

Las obras que se consideren documentales experimentales dependerán entonces de la manera en la que estos términos estén definidos, a modo de herramienta conceptual, para la creación de una obra particular.

Por ejemplo, en los 60s, en los 70s, había una tendencia de cine experimental de experimentar con el formato, con la materialidad del filmico y ahora siento que se hace también otro tipo de experimentos, ya más con la narrativa, ¿no?, porque también, el cine es tan nuevo que las narrativas en principio eran todas experimentales y luego se

cristalizaron. Y ahora siento que se vuelven a reformular y en eso está la experimentalidad hasta cierto punto. (Delgado, 2017, pág. 1)

Lo cierto es que las formas adoptadas por los documentales contemporáneos son tan ricas y variadas, los modelos tradicionales de narrativa, estructura, punto de vista, técnica, ética, estética y otros más, han sido rotos tantas veces y de tan exquisitas maneras que ya no cabría hablar de documental experimental, puesto que la categoría fílmica en general conlleva, en sí misma, la idea de experimentación sin límites.

Sin embargo, sí se puede definir un límite existente para esa experimentación que, más que una regla formal, ley o prohibición explícita, está dada por una línea sutil, implícita en la opinión del público, en los circuitos productivos y en la programación de los festivales. Ese borroso límite está dado por el uso de la finalidad narrativa en las películas documentales.

Una narrativa clásica se considera una manera de contar una historia, una cadena de acontecimientos que se relacionan entre sí por causa-efecto y que transcurren en un espacio conexo y un tiempo cronológico, más allá de que al momento de relatarlos éstos puedan presentarse en desorden (Bordwell & Thompson, 2010).

Existen, en la narración clásica, normalmente asociada a la manera convencional del cine de Hollywood, esquemas prototípicos de personajes y escenarios, que crean expectativas en los receptores, de acuerdo a lo que ya han visto una y otra vez. También se caracteriza porque la estructura narrativa clásica siempre consta de una exposición, un nudo, un desarrollo, un clímax y un desenlace. Un héroe desea algo a lo que encuentra obstáculos y al final una de las dos fuerzas vence, proporcionando una moraleja. En una narrativa no clásica, se rompen algunas de las convenciones, pero el fin último de contar una historia, permanece. Profundizando en lo expuesto:

Esta narrativa sale de los estándares de la narrativa clásica de Hollywood; aquí los deseos, rasgos de carácter y metas no siempre son claros ni se explican con detalle, no sabemos qué es lo que el protagonista desea o busca e incluso tal vez tampoco él lo sabe en la película; además, la presencia de un antagonista no es forzosa. Los conflictos, cuando se presentan pueden tener una resolución dudosa y poco clara; pueden incluso ser conflictos

psicológicos del personaje. En general, este tipo de narrativa puede hacer uso de algunas de las convenciones narrativas de Hollywood, pero a la vez quebranta ciertas expectativas que se tienen normalmente al ver una película. (Zepeda, 2004, pág. 10) (<http://catarina.udlap.mx/>)

Parece ser que existe una demanda etérea del mundo hacia quien crea cine que condiciona la aceptación de formas extremas dentro de un documental, siempre y cuando éstas estén al servicio, siempre subordinadas, de una manera clásica de estructurar una narración, o incluso de una no clásica, pero siempre que prevalezca lo narrativo, sólo mientras el objetivo de contar una historia sea lo dominante.

En la búsqueda de referencias para la realización del documental experimental, y después de revisar la trayectoria de algunos cineastas experimentales y sus obras elegidas para investigar nociones planteadas en el presente trabajo, como las de Lynne Sachs (2001, 2006, 2011), Chantal Akerman (1972), Alan Berliner (1986) o las mismas cineastas entrevistadas, Daniela Delgado (2020) y Alexandra Cuesta (2012, 2017), se podría intuir una tendencia: En sus inicios, los trabajos de estas cineastas se concentran en la forma, en la materialidad misma del cine, y luego, con el avanzar de sus carreras, van incorporando sus descubrimientos formales a exploraciones temáticas, narrativas o performáticas. Pareciera que en sus búsquedas, el cómo antecedería al qué.

Lo contrario se observa al ver la trayectoria que ha seguido la producción cinematográfica ecuatoriana. La realización continua de cine en el Ecuador es tan joven; sólo en los últimos quince años existe una constante producción de cine documental y de cine en general, que hay un desfase con respecto a las cinematografías de otros países, en las que la producción de películas fue una constante desde el inicio mismo del cine.

El desarrollo cinematográfico es muy importante para un país pues constituye una ventana a sus imaginarios y una puerta a la exploración de sus identidades y su diversidad cultural y, sobre todo, puesto que es un lugar de construcción de pensamiento crítico en una sociedad, puede abarcar incluso la propia forma del cine. Los quince últimos años de producción cinematográfica continua en Ecuador, surgen a partir de la creación de la Ley de cine y su consiguiente Fondo de Fomento

Cinematográfico (Registro Oficial, 202, 2006). Sin embargo, esto representa un tiempo corto respecto al necesario para el desarrollo cinematográfico diversificado de un país.

Lo demuestran las cinematografías de otros países de la región Latinoamericana en los que la diversidad de temáticas y lenguajes del cine es mucho mayor y donde varias discusiones colectivas en cuanto al cine están instauradas y están siendo exploradas, en la actualidad. Uno de estos países es Argentina, que ya tenía ejemplos de cine experimental desde los años setenta, con autores como Narcisca Hirsch, Néstor Lescovich y Alberto Fischerman, en gran parte como respuesta artística a la dictadura de los años 70, y donde el cine actual ha alcanzado una gran diversidad de formas y procesos (Peña, 2012). En palabras del autor:

El joven cine argentino es un magma imprevisible, que se expresa mayormente en una abrumadora cantidad de óperas primas y en el que se puede encontrar casi cualquier cosa [...]. El obvio lado positivo de este estado de las cosas es una abundancia casi obscena y una auténtica diversidad, características que explican el lugar siempre destacado que el cine argentino ocupa obstinadamente en los festivales más importantes del mundo desde hace por lo menos doce años [...]. (Peña, 2012, pág. 272)

Siguiendo lo expuesto, es posible que en Ecuador exista una exploración que ha empezado por ir mejorando la técnica de la producción de cine en términos de lo más convencional, en lo referente al cine narrativo, y que se va expandiendo a buscar experiencias en otros movimientos cinematográficos que rompen con esa convención.

En este contexto mundial y del Ecuador, si la exploración en la forma significara una especie de encuentro con un lenguaje propio en la manera de abordar los materiales básicos del cine, tanto a nivel autoral como en lo que respecta a la cinematografía de un país, que luego diera paso a la utilización de ese lenguaje para el desarrollo más profundo de discursos y narrativas convencionales y no convencionales, como parecen sugerir las trayectorias de los cineastas arriba mencionados, es posible categorizar el documental experimental para la presente investigación y creación artística, en su separación de las lógicas narrativas y en el acercamiento a los discursos sobre la propia forma del cine.

Existen muy pocas cineastas ecuatorianas que hayan realizado obras que exploren el género con la intención y conciencia de estar realizando documental experimental, autodefiniéndose como pertenecientes a la línea de este tipo de cine, excepto tal vez, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, esta última, ecuatoriana con importante trayectoria en EE UU y heredera de la historia del cine experimental en ese país. Es interesante la manera en la que Cuesta describe lo que busca en su trabajo con respecto a la experimentación con la forma y el material, mientras que conecta su trabajo a lo documental en su relación con la realidad.

Nunca me interesó el cine convencional, la separación de roles, de géneros, lo narrativo. Mi interés estaba en usar imágenes para descubrir algo que no podía expresar con palabras. Lo más cercano es la música o la poesía, pero para mí las imágenes tienen el poder de comunicar la realidad. Cuando descubrí el cine experimental, me asombró porque no sabía que se podía hacer películas de esta manera. Con el fílmico puedo ver lo ordinario y se vuelve extraordinario. Es una forma de expresar matices y cosas que son visibles para mí, pero tal vez no para otros. Cosas cotidianas pueden trascender y adquirir un significado más profundo. (Cuesta & Sachs, 2014, pág. 1) (<http://www.lynnesachs.com/>)

Siguiendo con lo antes mencionado, Cuesta ha abierto caminos con respecto a crear cine desde una mirada distinta al canon cinematográfico que normalmente se ha tratado de seguir en el país, planteado reflexiones frente al cine experimental y al cine documental como curadora de muestras donde el público ha podido mirar y generar conversaciones en torno a estas otras formas del cine. Un ejemplo de estas muestras fue la curaduría realizada por Cuesta y Sachs de obras experimentales mostradas en la sección llamada Espacios en Ruptura, Documental Experimental de Nueva York y Los Ángeles, en el Festival Ecuatoriano Encuentros del otro Cine, edición XIII (EDOC, 2014, pág. 93).

Posterior a estas muestras, otras personas han empezado también a trabajar con cines no convencionales, por ejemplo, Francisco Álvarez, quien en 2016 funda el Festival Internacional de Cine Cámara Lúcida para el cine “de no ficción, experimental y poéticas expandidas”, donde los cines que no encajan empiezan a tener apertura para ser mostrados. Espacios como este festival son fundamentales en formar públicos que tengan herramientas de lectura para películas que no están acostumbrados a mirar.

Pareciera entonces que el cine experimental no narrativo es de alguna manera una nueva forma de acercarse al quehacer cinematográfico que ahora se explora en Ecuador. Sin embargo, en el mundo, este alejamiento de las formas narrativas convencionales no es nuevo ni extraño mas que para la opinión de un público siempre acostumbrado a que el cine le cuente historias.

En realidad, el cine experimental no narrativo surgió junto al nacimiento del cine mismo. Al descubrirse la capacidad de la técnica y del material fílmico para crear imágenes en movimiento, fueron muchos los rumbos y usos que este nuevo invento podía adoptar. De hecho, las opiniones eran diversas y hubo varios experimentos, por lo que “el inicio del cine es también el inicio del cine experimental” (González, 2005, pág. 64). Luego, el cine narrativo se impuso por motivos comerciales, adoptando una forma clásica y convencional que es la que sigue reinando en las salas de cine, hoy en día. “Lo que sucedió a continuación, es la consolidación del lenguaje cinematográfico en las películas de ficción, lo que posteriormente se conocería como el modelo clásico” (González, 2005, pág. 67).

Más tarde, muchos artistas veían en el cine un medio que podía expresar algo distinto a las historias; así las vanguardias entre los años 1914 y 1918, por ejemplo, trajeron consigo varios experimentos, entre ellos los surrealistas y dadaistas, en los que se invertía la lógica narrativa de causa efecto y se la reemplazaba por una asociación de formas en el montaje y el uso de imágenes de composición más bien pictórica. “Las corrientes artísticas, ávidas en busca de nuevos lenguajes y nuevas maneras de expresarse, encontraron en el cine un medio adecuado, y aunque el idilio duró poco, dio grandes obras del arte cinematográfico” (González, 2005, pág. 80). Y hasta el día de hoy, en el mundo, se han realizado obras lejanas a la narración incansablemente, sólo que éstas han resultado periféricas, en muchas ocasiones, por falta de espacios o categorías donde puedan encajar.

Y es precisamente en este punto, en el que este trabajo propone considerar el cine experimental. Dejar de lado la finalidad narrativa para concentrarse en la forma, acercando la cinematografía a otras modalidades expresivas como la pintura, la fotografía fija, el collage, la música y la poesía. Esto no quiere decir que sólo se

puede experimentar con la forma en el cine: existen otros niveles de experimentación que están ligados a maneras diversas de entender lo narrativo (Delgado, 2017). Simplemente sucede que la presente investigación define lo experimental emparentándolo con aquellas primeras formas del cine en las que todo se trataba de las infinitas posibilidades de la imagen en movimiento, y estas posibilidades no son sólo contar historias, como ahora se puede creer gracias a una industria cinematográfica que sólo muestra esta manera de hacer películas.

Para el presente trabajo, el documental experimental es aquel que se hace preguntas sobre la técnica, la estructura y la forma del cine en general y las resuelve de manera particular en cada obra artística. Engrana el tema con los elementos formales, habla sobre su propio mecanismo a la vez que habla del mundo. El documental experimental difiere del cine experimental en general, porque tiene una estrecha conexión con la realidad, pretende revelar lo real o hablar a través de ello; en palabras de Cuesta (2014), pretende “comunicar la realidad”. Tiene una relación particular con objetos o seres del mundo que están fuera del film.

La presente investigación explora el cine experimental desde una forma particular de entender lo que significa hablar sobre su propia forma y plantea que esto significa representar sus propios materiales constitutivos. En las bases teóricas se plantea que los materiales constitutivos del cine son la luz, el sonido y el movimiento, a partir de nociones sobre el material del que está hecho el cine, planteadas por el autor Colas Ricard (2012).

Por ello, este trabajo, siendo su objetivo la creación de un cortometraje documental experimental, propone formular una serie de características que debe tener la obra planteada para así poder representar el sonido, la luz y el movimiento, definiendo lo que es el cine documental experimental como una categoría que se cumple en la obra creada en este trabajo, pero que no podrá ser necesariamente formulada para otras obras experimentales. Lo que interesa es la creación misma de la obra y lo que ésta, desde su existencia y unicidad, pueda después aportar a la teoría, historia, definición o práctica del cine experimental; en realidad, solo en cuanto

pueda inspirar la realización de otra experiencia, de otro experimento, con otro planteamiento y con otras características.

Siguiendo todo lo expuesto, se plantea realizar un cortometraje documental experimental a partir de la investigación, cuyo tema sea el sonido, la luz y el movimiento. Una obra que en sí misma responda, de manera particular, a preguntas planteadas en el proceso de creación sobre la técnica, la estructura y la forma, con el fin de presentar una perspectiva única, desde la creación artística, a estos cuestionamientos fundamentales del documental experimental.

1.1.1 Pregunta de investigación

¿Cómo representar el sonido, la luz y el movimiento en un cortometraje documental experimental?

1. 2. Justificación

Es necesario desarrollar la cinematografía ecuatoriana mediante la realización de nuevas obras que planteen interrogantes sobre la manera de hacer cine en el país. Estas obras muestran posibilidades distintas, fuera de las formas convencionales de hacer cine y ya exploradas anteriormente, a cineastas del Ecuador que están en la búsqueda de un lenguaje propio.

Es por ello que se planteó la realización de un cortometraje documental experimental que trata sobre la luz, el sonido y el movimiento. El cortometraje desarrolló una perspectiva formal particular de esta temática y constituye una experiencia más de creación que podría incentivar la exploración de este tipo de cine en otros creadores.

La descripción de la experiencia de la creación del cortometraje documental experimental planteada en esta investigación, puede ser un lugar de consulta para quienes pretendan encontrar un método propio de trabajo, a modo de una experiencia más de la que tomar ideas o comparar intereses, objetivos y procedimientos.

El estudio es relevante porque no se han encontrado productos cinematográficos que se hayan propuesto explícitamente representar el sonido, la luz y el movimiento en sí mismos o que hayan basado su proceso creativo en una teoría que proponga estos tres elementos como materiales constitutivos del cine experimental, lo cual refleja un vacío de conocimiento frente a este planteamiento.

A la vez, a nivel académico, la presente investigación aporta a la discusión sobre nociones formales en el cine y pone de manifiesto la problemática sobre la dificultad de definición unívoca de las características del cine experimental. También indaga en la problemática de la conjunción entre la investigación artística y científica. Por todo ello, el presente trabajo puede ser consultado por futuros investigadores, como punto de partida para el desarrollo y profundización en dichas problemáticas.

A nivel metodológico, la descripción del proceso creativo del cortometraje documental experimental producto de este trabajo, puede servir de guía para creadoras y creadores que deseen plantearse un método propio de investigación y experimentación artística, basado en pautas de improvisación y creación de estructuras no narrativas. Futuros creadores pueden consultar la metodología planteada en este trabajo como la investigación artística para la creación de una obra, que se construyó con características fenomenológicas y hermenéuticas desde un enfoque cualitativo.

A nivel científico, la descripción de materiales, formas de trabajar con ellos y planteamiento de etapas en el proceso creativo, constituyen una muestra de trabajo experimental que plantea cierta ruptura con los procesos convencionales de cine narrativo y pueden ser consultados como inspiración y muestra de estos métodos no convencionales.

La presente investigación se inscribe dentro de la línea de investigación número uno, planteada por la UNIBE: Cultura, arte y sociedad, en los subtemas estudios de cine; y lenguaje (del cine) y análisis del discurso. Esta es una investigación de carácter artístico que lleva tanto a la producción de una obra de arte como a la descripción de su proceso de creación y al análisis de su discurso, a través del

lenguaje del cine; por ello, pertenece al campo de las Artes y Humanidades que son parte de la línea de investigación mencionada.

1.3. Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Realizar un cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento, con el fin de proponer una perspectiva formal única para su uso en el cine experimental.

1.3.2. Objetivos específicos

- Comprender el uso del sonido, la luz y el movimiento como materiales constitutivos del cine experimental, a través de entrevistas a especialistas y análisis de películas que se ubican dentro de este corpus.

- Establecer la preproducción del cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento como elementos constitutivos del cine experimental, mediante la planificación, el establecimiento de pautas de improvisación y una propuesta estético técnica, la definición de un cronograma y presupuesto.

- Ejecutar la producción del cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y movimiento como elementos constitutivos del cine experimental, a través del registro, en imagen y sonido, del material en bruto.

- Aplicar la postproducción del documental experimental sobre el sonido la luz y movimiento como elementos constitutivos del cine experimental, mediante el montaje y sonorización.

- Plantear una propuesta de difusión del cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y movimiento como elementos constitutivos del cine experimental, mediante un cronograma de aplicación a muestras y festivales cinematográficos.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO

El presente capítulo sustenta la realización del producto planteado mediante unas bases conceptuales que lo enmarcan dentro de lo que se comprende como documental experimental, para este trabajo en particular, y desarrolla lo que Villabella (2009) describe como el “basamento teórico del tema”:

Es el conjunto organizado y resumido de conceptos y datos empíricos que existen sobre el mismo, los que se plasman con el objeto de bosquejar los pilares teóricos y prácticos que tiene la investigación que se realiza. Su objetivo es establecer sobre qué conocimientos se elabora ésta. (pág. 20)

Siguiendo lo expuesto, en los siguientes apartados se encuentran definiciones que explican las razones por las que este trabajo considera a la luz, al sonido y al movimiento como los materiales constitutivos del cine y cómo el cine experimental, al representar estos elementos en sí mismos, toma como tema su propia forma. También se plantean las bases conceptuales sobre las que se sustentan las etapas de producción del producto: la preproducción, la producción, la postproducción y la difusión, definidas en el presente trabajo como etapas referenciales pero trabajadas de manera no convencional.

2.1 Estado del Arte

En el presente apartado se hace un recuento de las investigaciones y escritos recientes, que parten del conocimiento anterior, brindando aproximaciones para entender lo que pudiera ser el cine experimental y también, más específicamente, para un posible concepto de “documental experimental”. También se refieren documentos que plantean, para comprender la práctica creativa de este tipo de arte, una unión entre las dos acepciones de lo experimental: una, en cuanto a la experimentación; y, otra, en lo relativo a la experiencia. Este recuento se realiza a modo de lo que Barriga (2012) define como estado del arte:

Estado del arte implica diagnosticar el estado actual de los estudios e investigaciones sobre determinado tema, para distintos periodos y problemáticas, en diversos contextos. Esto debe evidenciar debilidades, fortalezas y vacíos en las investigaciones y estudios, y puede indicar algunas prioridades desde la perspectiva de quien los realiza. Basta detenerse en

los autores de mayor crédito o que más influencia han ejercido, y apenas mencionar a los demás. Así queda establecido el punto de partida de la investigación. (pág. 236)

La presente investigación toma como antecedente el libro de González (2005), publicado por la Deakin University de Australia titulado “La Historia del Cine Experimental” en el que busca mostrar las variaciones históricas de las definiciones de este cine, desde 1896 hasta 1970, para formar un corpus aproximado de lo que puede considerarse como tal.

En esta investigación, González hace una cronología del cine experimental, presentando los distintos tipos de cine relacionados con esta definición. También compara listas mundiales sobre las mejores películas donde casi nunca constan películas experimentales, demostrando que, efectivamente, se trata de un cine excluido de los circuitos convencionales. En sus resultados encuentra que, entre otros nombres que en la historia puede haber adoptado el cine experimental, los más importantes son el cine de vanguardia, el cine abstracto, el cine puro, el cine underground y el cine independiente. Más allá de cuestiones técnicas o estéticas específicas, el libro consigue mostrar un panorama del cine no comercial (no-narrativo) considerado cine experimental.

El aporte de González (2005) consiste en afirmar que no existe un sólo cine experimental, sino varios, que por sus características se mencionan como experimentales y que destacan sobre el cine comercial y convencional. Termina su libro con la siguiente conclusión: “Los nuevos trabajos de investigación deberán erradicar la idea logocéntrica de que todas las películas deben contar “historias”” (pág. 183).

El presente trabajo se basa en el libro de González (2005) al analizar determinadas películas que calzan dentro de algunos de los nombres que el autor plantea pueden considerarse cine experimental y al entender este tipo de cine en la noción de “no-narrativo”.

Esta investigación trabaja el cine experimental ligado a lo documental, aunque para algunos autores, el cine experimental no puede entenderse junto a este concepto como por ejemplo para Machado (2010) quien lo expresa de la siguiente manera:

[...] lo “experimental” solo puede ser conceptualizado por su exclusión, por aquello que él tiene de atípico de no- patrón, por aquello, en fin, que no se define ni como documental, ni como ficción, situándose fuera de los modelos, formatos y géneros protocolares del audiovisual. (pág. 21)

Siguiendo lo expresado, es importante comprender que el cine experimental es entendido de maneras muy diversas por distintos investigadores y, aun así, es posible encontrar trabajos previos en los que ya se han ensayado conceptualizaciones de lo que podría ser el documental experimental.

Otras investigaciones parten de que existe una categoría conceptual que si puede denominarse como cine documental experimental. El texto de Araña (2015) del libro *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español* titulada “Crónica del Documental Experimental Contemporáneo” y publicado en el Journal of Communication Fonseca en su edición número 11, busca mostrar la relevancia de las contribuciones vertidas en el libro de 2013 reseñado, tanto por realizadores como por estudiosos del cine documental.

Araña (2015) toma la definición de documental experimental que Cerdán utiliza en su texto *Ingredients for a thriving local music scene*, parte del volumen reseñado y la expresa de la siguiente manera: “Un cine que supone un modelo audiovisual de no-ficción producido en los márgenes de la industria cinematográfica y con clara voluntad de subvertir las formas convencionales de representar los sujetos, la/s nación/ones, los paisajes, el poder, el amor y el duelo” (pág. 332). Luego, Araña (2015) hace una síntesis de las contribuciones de cada articulista que reflexiona en torno a las técnicas, formas, conceptos del documental experimental contemporáneo español y la importancia de espacios académicos y de exhibición que hacen propicia la creación de este escaso pero sobresaliente tipo de cine.

Entre sus contribuciones destaca el propósito del libro, establecido en su introducción, y expresado como “la rebeldía frente al sopor del grueso del cine

comercial e institucional” y como la defensa de un cine subversivo en cuanto a contenido, forma y relación con los sistemas de producción, distribución y exhibición. Araüna (2015) encuentra que el libro esboza pero no logra topar a profundidad el tema de las audiencias para este tipo de cine y que deja abierta la necesidad de investigarlo y repensarlo, concluyendo que, tanto en la creación como en la investigación académica respecto al documental experimental, queda mucho por recorrer y que la obra reseñada cumple el papel que se propuso de ofrecer una lectura arriesgada de algunos de los autores más interesantes del panorama contemporáneo español, planteando cuestiones a ser exploradas en el futuro.

Para la presente investigación, resulta relevante esta reseña por la lectura que hace de un libro que refleja la discusión contemporánea sobre el estado actual del documental experimental en la escena mundial, ejemplificándola con el caso particular de lo que sucede en las recientes creaciones españolas, reconociéndolo como un tipo de cine necesario y relegado por el mercado y esbozando una posible definición de lo que es el cine cuando responde, a la vez, a las categorías de experimental y documental.

En concordancia con lo expuesto, Cerdán (2013), autor mencionado en la reseña por su definición de “documental experimental”, ya había intentado expresar este concepto de la siguiente manera:

El documental experimental emerge pues como un terreno donde la experimentación formal y la reflexividad (tanto en la filmación como en el montaje y la postproducción) se enfrentan a ese realismo naturalista, que en el terreno del documental consagraron los modos expositivo y observacional casi como únicas formas posibles del mismo. (pág. 140)

Cerdán (2013) plantea unir la tradición documental realista y sociopolítica con la de la experimentación formal vanguardista, mediante la superación de las ideas que relacionan al cine experimental solamente con las propuestas no narrativas, proponiendo que el documental contemporáneo hace uso de la experimentación formal y narrativa al mismo tiempo y utilizando el término para clasificar varias creaciones actuales.

En este trabajo, como ya fue desarrollado en el capítulo introductorio, no se niega que puede existir experimentación en varios aspectos de la creación cinematográfica, incluyendo la narrativa, pero se decide relacionar lo experimental en el cine con las corrientes opuestas a la narración, que es el aspecto donde realmente se rompe con el canon de los circuitos productivos. Por ello, en las bases teóricas que se desarrollan más adelante, no se toman las ideas de Cerdán sobre el concepto de documental experimental y más bien se lo emparenta con las ideas que se desprenden de la entrevista realizada a la ecuatoriana Alexandra Cuesta (2017), para quien lo no narrativo sí encuentra una concordancia con lo estrictamente documental en el cine.

Cuando se habla de la técnica para la creación del cine experimental, surge la interrogante de si con este término se está hablando de experimento o de experiencia. El artículo latinoamericano más reciente encontrado, que expone un vínculo entre estas dos acepciones de lo experimental como motor que genera una experimentación cinematográfica en la región, es el escrito por Salama (2014), titulado El Cine Experimental: Entre el Experimento y la Experiencia, escrito para la revista Imagofagia, número 9, de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, que propone analizar diversos modos de experimentación cinematográfica que vinculan el experimento con la experiencia.

Mediante un análisis de las obras de Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio, Salama (2014), va demostrando cómo los experimentos técnicos, visuales y sonoros, constituyen una manera de plasmar la propia experiencia de los artistas, su propia percepción de la realidad en sus películas. Concluye que el cine experimental rompe los lugares comunes que invaden al cine y a nuestras vidas, mediante el experimento extremo de proponer nuevas maneras de ver la experiencia de aquello que no se puede nombrar y solo puede ser mostrado, es decir, de correr riesgos y relacionarse con lo no controlable.

Este artículo resulta en un antecedente relevante para el presente trabajo porque presenta una manera de entender lo que se está haciendo al crear cine experimental, muy cercana a lo que aquí se propone; una forma de comprender el

propio proceso creativo que da paso a procedimientos técnicos muy específicos, destinados a revelar una determinada manera de percibir la realidad, de percibir el sonido, la luz y el movimiento del entorno en sí mismos, mientras que estos son representados en una película.

En medio de estos límites difusos en la definición de lo que es el cine experimental, no existen estudios sobre la representación del sonido, la luz y el movimiento en sí mismos, dentro de este género. Se puede, sin embargo, partir de lo que algunos autores plantean sobre el sonido, la luz y el movimiento en el cine en general, lo cual se desarrolla en apartados posteriores.

2.2 Bases Teóricas

Para Arias (2012), las bases teóricas de una investigación “implican un desarrollo amplio de los conceptos y proposiciones que conforman el punto de vista o enfoque adoptado, para sustentar o explicar el problema planteado” (pág. 107). De acuerdo a esto, a continuación se definen los conceptos que sustentan, tanto teórica como técnicamente, la creación del cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento, propuesto como producto de la presente investigación.

A la presente investigación la motiva un deseo: el de construir una experiencia del documental experimental. Y, a priori, existe la noción de que, al ir definiendo conceptos dentro del laberinto de lo experimental y el cine documental, lo que en realidad se estará haciendo no será más que definir las características de la obra a realizarse. Se trata de dar una respuesta a lo que no la tiene, o más bien, a lo que tiene infinitas respuestas y de acompañar el pensamiento, la teoría, con la acción y viceversa, permitiendo que se influyan la una a la otra.

2.2.1 El cine

Para representar los materiales constitutivos del cine, hay que primero acercarse a las nociones de lo que éste es, en función de cómo se produce. Bazin, en su libro titulado *¿Qué es el Cine?*, lo describe como imagen en movimiento capaz de

representar la realidad, una realidad que imita la percepción del artista. En sus propias palabras:

El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio. (Bazin, 1990, pág. 29)

Ampliando esta idea, Bazin (1990) parte del cine como captura fotográfica en movimiento y, al respecto de ésta, menciona que “las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real” (pág. 29) y que “en la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista” (pág. 29). Estas nociones planteadas sobre las características primordiales de la imagen producida por el cine, sobre el cine en general, son fundamentales para entender el cine documental experimental. La narración aquí no es primordial, es algo que se desarrolla con el tiempo, con la cristalización del lenguaje cinematográfico. Pero no es lo esencial.

En las palabras de Bazin (1990), se puede intuir al cine como ente que alberga tres características fundamentales: una documental, definida en su vinculación y captura de lo real; otra experimental, definida en su capacidad de representar el movimiento mediante la imagen; y, otra poética, definida en la capacidad de esa imagen de revelar la perspectiva subjetiva del artista.

Sobre la base de las nociones extraídas de las reflexiones de Bazin (1990), y añadiendo un elemento también presente en todo aquello que en el cine se mueve en la era contemporánea, el registro sonoro, el presente trabajo ensaya una definición propia de lo que es el cine: El cine son imágenes y registros sonoros en movimiento, capaces de representar la realidad de las y los artistas que los producen. Esta definición propia se toma como punto de partida para la creación del producto propuesto.

2.2.2 El cine documental

La presente investigación considera al cine documental por el tipo de representación que hace de la realidad. Aunque al igual que la ficción y otros tipos de cine, presente una perspectiva personal y una particular construcción a partir de lo que se considera real, hay un límite que Beceyro (2007) expresa de manera clara:

El film documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera del film, antes y después del film. Es esto, y únicamente esto, lo que diferencia un film documental de un film de ficción. El film de ficción maneja materiales que sólo existen en el film, para el film. (pág. 1) (<http://www.catedras.fsoc.uba.ar>)

Si bien en el cine documental se utilizan métodos propios de la ficción, aun cuando se re-crean hechos y se los observa desde el punto de vista de quien lo realiza, aunque las personas, objetos, circunstancias, estados o hechos representados se conviertan, generalmente, en personajes para una dramaturgia o, más esporádicamente, en elementos para una construcción discursiva o expresiva particular, existe una responsabilidad ética de quien produce documentales con respecto a la manera en que los hechos y personas son representadas en su obra, pues estos existen antes y más allá de la obra misma.

El documental es una creación, es una obra artística que “revela” lo real de una manera subjetiva y que influye en la percepción, consideración, observación, opinión que pueda tener el público sobre los sujetos y objetos de la realidad representada.

2.2.3 El cine experimental

Como ya se ha expresado, este es un concepto difícil de definir y varias ideas en torno a él se han manejado a lo largo de la historia del cine, pero no parece ser posible encasillarlo o definirlo más que por oposición a lo que sería el “cine convencional”. Para Torres y Garavelli (2014):

El término “experimental” ha sido siempre muy ambiguo, siendo habitualmente resignificado de acuerdo a las necesidades de cada área cultural que se vale de él y, en general, por oposición a aquello que no es. Alude, principalmente, a la noción de experiencia que sirve

de experimento en el sentido científico. Su adopción en el entorno cinematográfico se da a partir de los años cincuenta, sobre todo debido al uso que se hacía de él en el cine *underground* norteamericano. A partir de entonces, han surgido varios nombres para un mismo modo de concebir los experimentos ligados a la imagen en movimiento: cine “subterráneo” o “*underground*” (Renan, 1967); “expandido” (Youngblood, 1970); “de vanguardia” (Albera, 2009; Noguez 1999); o “alternativo” (Dixon y Foster, 2002). Modos de nombrar y delimitar un tipo de producción que también se han transpolado al ámbito del video, en tanto medio de expresión artística que lidia asimismo con la “imagen-tiempo” y la “imagen-movimiento”. (pág. 1)

Siendo el cine una técnica que permite captar imágenes en movimiento, imágenes del mundo real, sus posibilidades son infinitas. Fue por una serie de hechos históricos, económicos, sociales, que fue moldeándose en un lenguaje determinado. Las grandes industrias como Hollywood y Bollywood que operan, cada una, en su propio territorio de monopolio, a pesar de ser distintas entre sí, han ido imponiendo modelos rígidos que determinan lo que debe ser el cine en general, por convención, por masificación, por costumbre, por monopolización, etc.

La industria y la economía crearon un cine a su imagen y semejanza. Por ello, si se intenta reconocer al cine como un arte, hay que repensarlo completamente e integrar de algún modo el cine narrativo como un caso particular de ese arte. De todos modos, podemos intentar definir el cine experimental, con la condición de tener siempre en cuenta el abuso idiomático que implica el uso de ese término, y además, se debe tener en cuenta que arribaremos solo a una definición de carácter metodológico y funcional. (Ricard, 2012, pág. 1) (<https://taller-de-expresion-2.blogspot.com/>)

Digamos que cine experimental sería cualquier cine. Uno que no se ajuste a esta rígida norma del cine convencional que, por ejemplo, se produzca y se distribuya bajo otra lógica, que rompa con los estereotipos en los personajes, que prescindiera de un héroe individual, que no “narre” “nada”, que no sea lógico, ni aristotélico, ni causal, en contraposición a la narración clásica que ha sido explicada por Bordwell y Thompson (2010), que juegue con la forma, que presente la imagen como no se ha visto antes, que experimente con el material que captura la luz o el sonido... Cosas que, por lo demás, se han hecho ya muchas veces.

Cine experimental vendría a ser, justamente, cualquier película, por lo menos si en algún aspecto rompe con la convención, si al menos lo hace en algún grado. En realidad, no es nada extraordinario en sí mismo, lo extraordinario es cada obra, cada ejemplo sorprendente y maravilloso.

Fantaseaba con copiar y pegar de Wikipedia la descripción de los radicales libres en química y con este texto describir a los cineastas que deciden y trabajan con cine de manera experimental, sin alterar. “En química, un **radical** (antes **radical libre**) es una especie química (orgánica o inorgánica), caracterizada por poseer uno o más electrones desapareados. Se forma en el intermedio de reacciones químicas, a partir de la ruptura homolítica de una molécula y, en general, es extremadamente inestable y, por tanto, con gran poder reactivo y de vida media muy corta (milisegundos).” (Jurado, 2014) (<http://catedracinemateca.blogspot.com/>)

Parece un vasto mundo el del cine experimental y sin embargo no lo es. El monopolio global del cine convencional no ha permitido el desarrollo de otros lenguajes y otras estéticas y estas se han relegado a públicos reducidos, a ocasiones reducidas y a cineastas reducidas dispuestas a trabajar en las sombras o bajo títulos relegantes, como el de artistas underground.

2.2.4 El documental experimental

Para entender por qué el cine experimental puede ser estrictamente documental, el presente trabajo considera de utilidad las ideas manejadas por Youngblood (2012) que lo concibe como cine expandido y lo iguala al concepto de cine sinestésico:

El fenómeno natural explicado por el cine sinestésico es la conciencia del cineasta. Es un documental de la percepción del artista. Dado que no es una realidad física, debe ser una realidad metafísica, es decir, un mito. Sin embargo, en la aproximación de este intangible, el lenguaje del artista es realidad, no ficción. Lo que vemos en la pantalla no es una actuación. Verdad, está procesado a través del medio hasta que ya no sea una realidad objetiva, pero no obstante es real. (pág. 128)

El documental experimental está ligado a lo que Nichols (2001) llamó el documental poético:

Modo poético: enfatiza asociaciones visuales, cualidades tonales o rítmicas, pasajes descriptivos y organización formal. Este modo guarda una gran proximidad con el cine experimental, personal o de vanguardia. El modo poético es particularmente hábil para abrir la posibilidad a formas alternativas de conocimiento más allá de la simple transferencia de información, del objetivo de plantear un argumento o criterio particular, o de la presentación de proposiciones razonadas sobre problemas que necesitan solución. Este modo enfatiza el estado de ánimo, el tono y el afecto mucho más que las demostraciones de conocimiento o los actos de persuasión. El elemento retórico permanece subdesarrollado. (pág. 23)

En este trabajo, el concepto de cine experimental está absolutamente ligado al concepto de cine documental en su especificidad de vinculación con lo real, y se aleja de una relación con técnicas narrativas experimentales, puesto que se lo

restringe al cine que no posee ningún tipo de finalidad narrativa en absoluto; a su vez, está ligado a la experimentación con la forma y la técnica cinematográficas en sí mismas, en su relación con las notas musicales, timbres sonoros, formas puras, el color, el movimiento, el ritmo, la armonía, la composición, el símbolo y la metáfora.

2.2.5 Los materiales constitutivos del cine

Para entender cuáles son estos materiales, este trabajo toma lo planteado por Ricard (2012) en su ensayo llamado Algunos Problemas del Cine Experimental. En sus propias palabras:

¿Qué es el cine? Definir el cine experimental implica pensar globalmente y por tanto conlleva definir al cine todo. La primera definición minimalista hace referencia al medio: Es cine todo lo que se imprima sobre el celuloide. Podemos también citar a Dominique Noguez: "(Es cine) la proyección sobre pantalla, delante de espectadores, de imágenes obtenidas por el paso de una banda de celuloide por un proyector". Pero esta definición resulta estrecha, pues no hace referencia a otros muchos componentes. Son cuatro los elementos indispensables para definir al cine: 1) Su medio: la película, y por ende la luz. 2) Su mecánica: una máquina creadora de movimiento, es decir el proyector. 3) Sus partes constituyentes: imagen y sonido. 4) Su modo de exhibirse: la proyección. Estos componentes son la base del lenguaje cinematográfico. (pág. 1) (<https://taller-de-expresion-2.blogspot.com/>)

En el presente trabajo se desglosa esta idea y se propone, entonces, que los materiales constitutivos son la imagen y el sonido, pudiendo emularse la palabra imagen al concepto de luz y que ésta y el sonido se vuelven cine una vez que incorporan movimiento. Para el presente trabajo, los materiales constitutivos del cine son la luz, el sonido y el movimiento.

2.2.5.1 La luz

En este trabajo se toma la idea que desarrolla Loiseleux (2008) en su libro La Luz en el Cine.

Tanto al filmar como al proyectar una película, la luz hace visible la imagen. Sin luz no hay imagen. Además, tiene otra función: la de dar sentido a la imagen mediante el modo en que ilumina el tema y la atmósfera emotiva que genera, haciendo que los seres y objetos aparezcan no sólo bajo su aspecto estético más favorable, sino también con plena coherencia para cada película. (pág. 3)

Se trata exactamente de entender la luz como un elemento físico de la realidad y también como un elemento estético, formal, capaz de dotar de significado a la imagen. Loiseleux prosigue desarrollando sobre estos dos significados del término:

El primero es técnico. Es la cantidad de los rayos luminosos del sol o de una fuente artificial que calificamos con ayuda de unos términos precisos: la luz es elegida, medida, coloreada, dirigida, degradada, polarizada [...], la dominamos y a menudo la esperamos, la capturamos. Nos referimos a la luz en sí, la luz que llega a la naturaleza, los seres y las cosas a una velocidad de 300 000 kms/s, y que es la luz que impresiona la película. La segunda significación es de orden psicológico, porque es posible considerarla como la representación de las variaciones emocionales que ella misma nos induce en la realidad. Si existe una verdad de la luz en el cine, es que nos da a ver, nos conmueve y nos hace comprender. (pág. 6)

La luz, entendida de esta manera es, por tanto, un material constitutivo del cine, tanto porque da cuerpo de manera física a la existencia de un material audiovisual, tanto por que se muestra en su calidad de signo dentro del texto fílmico.

2.2.5.2 El sonido

Con la misma idea con la que se entiende la luz en su acepción física tanto como en su acepción significativa, se entiende también el sonido como fenómeno en el cine y se toma para esto la definición de Rivas (2010), que compara las investigaciones de Chion (1993) y Schaeffer (2003) que estudian el sonido en los campos de la música y el cine en el contexto del desarrollo de la técnica para su captura y lo emulan al concepto de “objeto sonoro”, y sintetizando concluye:

Creo que tenemos que concluir que el objeto sonoro para la conciencia es pues, la síntesis de: la impresión sensible del material sonoro dado, más la forma en que lo animamos en nuestra mente, más las relaciones que nos permite ese sonido extender hacia regiones extrasonoras como pueden ser la causa, el signo, la referencia espacial, incluso la emoción que nos produce, el contexto cultural al que refiere, el recuerdo que tenemos de él, todo ello, más el ejercicio de aprehender sus características propias como sonido en sí mismo independientemente de cualquier información extrasonora que nos proporciona. (Rivas, 2010, pág. 8)

En este sentido, la presente investigación trabaja sobre un concepto del sonido que lo define como un objeto sonoro que puede ser capturado por una técnica de registro para el cine y como material constitutivo del mismo, y a la vez como un material significativo que, una vez que forma parte del producto audiovisual, tiene

la capacidad de representar la realidad de ese sonido como objeto dotado de significación.

2.2.5.3 El movimiento

El presente trabajo entiende el movimiento ligado a la imagen tomando los conceptos planteados por el filósofo Gilles Deleuze (2008) en sus estudios sobre el cine, plasmados en su libro *La Imagen Movimiento*. Soriano (2017) hace una lectura de Deleuze analizando las dimensiones en las que el autor concibe a la imagen-movimiento y afirma lo siguiente:

Como resultado de este análisis, se extraen tres niveles que son propios a la imagen-movimiento: Por una parte los objetos o mixtos en el espacio que conforman artificialmente conjuntos cerrados el siguiente nivel comprendería el movimiento per se y de relación que se establece entre los objetos y de estos con la duración, finalmente un movimiento, digamos global o englobante esencialmente abierto y que reuniría a los anteriores en un devenir que los hace mezclarse y reunirse, no ya de los objetos a la duración, sino de la duración a los objetos. Vemos así que estos conceptos o niveles se encuentran en las antípodas del cine y guardan una estrecha relación en lo que toca al lenguaje cinematográfico. Desde este punto de vista ¿Qué es lo que reconocemos como el acto de encuadrar en el cine sino la determinación de conjuntos en apariencia cerrados, como arrancados a un todo? Encuadrar ciertamente implica la idea de selección de objetos dentro de un mismo espacio. El segundo nivel de la imagen expresa los movimientos de traslación o intensivos, cuantitativos o cualitativos que implican los objetos dentro del espacio, relacionándolos con la duración. De este modo nunca un conjunto se encuentra totalmente cerrado, por el contrario, se ejerce sobre todos los conjuntos ya sea como un hilo delgado que atraviesa todas las cosas o como la imagen de un tiempo que finalmente muerde, una operación de apertura, y el plano, ¿no se presenta en el cine como un movimiento que relaciona las partes de un espacio al todo y de la misma manera el todo a las partes? Así el plano se define entonces como “determinación del movimiento relativo compuesto entre los objetos que han sido determinados por el encuadre” (2009, pág. 64). Finalmente, ¿qué es el montaje sino la determinación de un todo que cambia?, vincula a los objetos y a nosotros mismos con un todo universal. (pág. 32)

Ampliando en esta idea, se toman las palabras del mismo Deleuze (2008)

Nos hallamos, en efecto, ante la exposición de un mundo donde IMAGEN = MOVIMIENTO. Llamemos imagen al conjunto de lo que aparece. Ni siquiera se puede decir que una imagen actúe sobre otra o que reaccione ante otra. No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido. (pág. 90)

Para la presente investigación, el movimiento no sólo se iguala a la imagen sino también a los objetos sonoros, es decir, al sonido y asimismo tiene dos dimensiones: Una, que se relaciona con la realidad en cuanto a una forma físico-filosófica de entender el mundo, donde imagen-movimiento tiene que ver con el

concepto de espacio-tiempo como una sola unidad; y, otra, donde esa imagen-movimiento (o sonido-movimiento) es un material del que está hecho el cine y a través del cual puede ofrecer significación.

Por todo lo planteado en este marco teórico, este trabajo propone que los materiales constitutivos del cine son el sonido, la luz y el movimiento y pueden ser representados en sí mismo en una obra experimental.

2.3 Fases Técnicas del Documental Experimental

La técnica para realizar este trabajo está planteada bajo una lógica de experimentación con pautas predefinidas de improvisación, procurando dejar espacio para la incertidumbre y el error pero, a la vez, cumpliendo con las etapas de producción en las que se planifica (preproducción), se registra (producción), se finaliza (postproducción) y se propone una estrategia de difusión.

Se toman las definiciones de Rabiger (2005) sobre las etapas de la producción convencional de documentales para luego ir planteando las diferencias con la técnica propuesta para realizar el cortometraje documental experimental.

2.3.1. La preproducción

Rabiger (2005) define la etapa de preproducción en la realización cinematográfica de la siguiente manera:

El período de preproducción de cualquier película es aquel en el que se adoptan todas las decisiones y se efectúan los preparativos para el rodaje. En lo que se refiere al documental, incluye la elección de un tema; los trabajos de investigación; la formación de un equipo; escoger los equipos de filmación que serán necesarios y las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y los horarios de rodaje. (pág. 91)

Evidentemente, este autor propone una serie de pasos a seguir para preproducir un documental narrativo donde se debe comunicar a un gran equipo de trabajo lo que se pretende hacer. Estos pasos son:

- Investigación inicial y Propuesta
- Presentación del Proyecto

- Desarrollo del Equipo

Estos pasos serán tomados para la creación del cortometraje, pero serán planteados como premisas de trabajo más que como una planificación exhaustiva y cerrada, como debe ser para una película convencional.

Parte de la propuesta es escribir el tratamiento, que es lo equivalente al guion en el ámbito documental. Según Vinceti (2020):

Para escribir el tratamiento de su película, deberá crear, considerar y organizar visualmente las posibles escenas principales, personajes, estructura de la historia, temas y otros aspectos clave de su película. Recuerde, está compartiendo y describiendo la historia de su película y los elementos integrales que estarán dentro de ella. (pág. 1) (<https://thedocumentarylife.com/>)

Siguiendo lo expuesto, el presente trabajo presentará un tratamiento documental que no implique la planificación de una narración, pero que cumpla con la función de ser una guía de los elementos a ser registrados en rodaje. Con un planteamiento experimental, el tratamiento será planteado a modo de una lista de pautas de improvisación.

2.3.2 La producción

Para Ortiz (2018), la producción se define como “la fase que coincide con el rodaje” (pág. 5). Esto quiere decir que es la etapa en la que se graba o captura imágenes y sonidos en movimiento, siguiendo una planificación previa y obteniendo el material en bruto que luego, al ser montado, dará como resultado el producto final.

Rabiger (2005) propone una serie de pasos para llevar a cabo la producción:

- La elección del equipo
- La iluminación
- Evitar los problemas
- Las entrevistas
- Dirección de los participantes
- Dirección del equipo

De estos pasos, se prescindirá de los siguientes: evitar los problemas, puesto que la película planteada pretende incorporar la incertidumbre y el error; las entrevistas, ya que la película no las contiene; y, la dirección de los participantes puesto que este trabajo no pretende, en lo absoluto, dirigir las acciones de quien pueda aparecer frente a la cámara. El resto de procedimientos propuestos por el autor, serán planteados de manera experimental y particular y desarrollados en el apartado de la metodología del producto.

2.3.3 La postproducción

Para Rabiger (2005) la etapa de postproducción consiste en lo siguiente:

La postproducción es la etapa de la realización en cine o en video durante la cual se transforma el material filmado, al que se denomina copión, en la película que posteriormente se presenta ante la audiencia. De estas tareas se ocupan el montador y el equipo de operadores de montaje del sonido (si es que se cuenta con un equipo completo de montaje). (pág. 183)

La postproducción de este trabajo, efectivamente, se centrará en el montaje de imagen y sonido, planteando una serie de características de este montaje, destinadas a centrar la atención del espectador sobre la luz, el sonido y el movimiento, representados en la película por sí mismos.

2.3.4 El plan de difusión

El plan de difusión a plantearse para el producto de esta investigación, tiene las limitantes ya desarrolladas por las que el documental experimental, y el cine experimental en general, es un tipo de cine marginal para los circuitos productivos y de distribución convencionales (González, 2005).

Para considerar en qué consiste formular el plan de difusión para esta película en particular, se puede partir de la manera en que, por ejemplo, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) (2019) de México ofrece enseñar a realizarlo a sus estudiantes.

En el taller de Difusión para Proyectos de Cine podrás conocer estrategias para la promoción para un producto audiovisual. ¿Cuál es el tema de tu película? ¿hacia qué público va dirigida? ¿qué medios podrán interesarse en esta película? ¿cómo me acerco a ellos? Elaboración de plan de medios, boletines de prensa, junkets, conferencias de prensa, bases de datos, redes sociales. Dirigido a productores, realizadores, estudiantes de cine y todo aquel que quiera promover su producto audiovisual. (pág. 1) (www.elccc.com.mx/)

Entonces, en particular para el plan de difusión del cortometraje documental experimental producto de este trabajo, se planteará una estrategia acorde al tema y forma de esta película, el público al que podría estar dirigida, pero, sobre todo, a los circuitos de cine no convencional que pudieran estar interesados en mostrarla.

No se considera un plan de medios o boletines de prensa porque éstas son estrategias de difusión de un cine mucho más convencional cuyo objetivo de difusión es generalmente la recuperación económica. En este caso, se pretende buscar dónde están los espacios que reciben este tipo de propuestas y son propicios para abrir las lecturas nuevas que todo cine experimental plantea.

CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA EMPLEADA

En el siguiente capítulo se desarrollan los procedimientos que la presente investigación utiliza para abordar los problemas planteados en torno al documental experimental. Azuero (2019) explica que:

[...] la metodología de la investigación proporciona tanto al estudiante como a los profesionales una serie de herramientas teórico-prácticas para la solución de problemas mediante el método científico. Estos conocimientos representan una actividad de racionalización del entorno académico y profesional fomentando el desarrollo intelectual a través de la investigación sistemática de la realidad. Así pues, bajo la etiqueta de “metodología de investigación” se hace referencia a todas las decisiones que el investigador toma para alcanzar sus objetivos, las cuales se enfocan en aspectos tales como el diseño de la investigación, la estrategia a utilizar, la muestra a estudiar, los métodos empleados para recoger los datos, las técnicas seleccionadas para el análisis de la información y los criterios para incrementar la calidad del trabajo, entre otras. (pág. 111)

Este capítulo consta de dos apartados principales: uno que describe la metodología empleada para la investigación, que va a definir parámetros de cómo se pueden representar los materiales constitutivos del cine; y, otro que desarrolla la metodología que propone la técnica para la realización del cortometraje documental experimental planteado.

3.1 Metodología de la Investigación

3.1.1 Naturaleza de la Investigación

La presente investigación se enmarca en el paradigma interpretativo que, según Pérez (1994), se define como:

[...] alternativa al paradigma racionalista, puesto que en las disciplinas de ámbito social existen diferentes problemáticas, cuestiones y restricciones que no se pueden explicar ni comprender en toda su extensión desde la metodología cuantitativa. Estos nuevos planteamientos proceden fundamentalmente de la antropología, la etnografía, el interaccionismo simbólico, etc. Varias perspectivas y corrientes han contribuido al desarrollo de esta nueva era, cuyos presupuestos coinciden en lo que se ha llamado paradigma hermenéutico, interpretativo-simbólico o fenomenológico. (pág. 26)

Siguiendo lo expuesto, este trabajo cumple con las características del paradigma interpretativo, puesto que en él la teoría se alimenta de la praxis del quehacer cinematográfico, que se plantea investigar la realidad de la creación del documental

experimental desde los sujetos que la viven, y que plantea descripciones de esta realidad recurriendo a más de un método de recolección de información.

Por otra parte, la presente investigación se basa en el enfoque cualitativo que, según Hernández, Fernández y Baptista (2010):

[...] puede concebirse como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo “visible”, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos. Es *naturalista* (porque estudia a los objetos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales y cotidianidad) e interpretativo (pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorgan. (pág. 10)

La presente investigación responde a estas cualidades: comprende al fenómeno de la representación del sonido, la luz y el movimiento en el cine, planteando una perspectiva que parte de las concepciones de cineastas experimentales y de los resultados observados en documentos cinematográficos, analizando la información de manera inductiva. No pretende crear conocimiento generalizable sino describir el fenómeno estudiado de manera sistemática y creando métodos particulares para este fin.

Dentro de la categoría de la investigación cualitativa, la presente metodología empleada, asume un diseño fenomenológico y hermenéutico, entendiendo a la creación cinematográfica como un fenómeno marcado por lo subjetivo y al documental experimental como un “texto fílmico”.

Siguiendo con lo expuesto, Villabella y Fernandez (2014) describen el método fenomenológico de la siguiente manera:

El método fenomenológico se aplica a realidades cuya naturaleza y estructura peculiar sólo pueden ser captadas desde el marco de referencia interno del sujeto que las vive y experimenta, por tanto, no puede haber una generalización en el estudio, sino que se requiere de una individualización, ya que aborda una cuestión cuya esencia depende del modo en que es vivida. En ese sentido, puede señalarse que persigue como fin la descripción e interpretación de significados de vida, de esencias vividas, de aspectos existenciales del sujeto y asimismo, “ver” el mundo, la realidad, el fenómeno en estudio o al propio sujeto desde sus puntos de vista. Es una forma de asumir el lugar del otro para poder interpretar los significados que éste le atribuye a su vida cotidiana y a su

existencia a partir de procedimientos como la descripción, la comprensión y la interpretación. (pág. 99)

La presente investigación es fenomenológica puesto que recoge información sobre la manera de trabajar de cineastas experimentales, sobre cómo éstas entienden la realidad y la representan de una forma particular por medio del cine. Asimismo, ahondando en cómo la representación artística puede corresponderse con una perspectiva fenomenológica; Maldonado (2005) menciona que:

Fenomenológicamente la relación del sujeto con el mundo se da cuando la posibilidad de representación del objeto (árbol, auto) tiene un fondo trascendental fenomenológico y no cuando se representa a los objetos. Esto significa que la relación con las cosas siempre se realiza como una expectativa vital, la relación está adentro y está afuera. Se le llama mundo a todo lo de afuera, pero la noción de mundo se construye dentro del sujeto. Se entiende entonces la razón por la cual el aspecto lógico y el aspecto fenomenológico se conectan en la vivencia o la expectativa vital. El mundo es la categoría abstracta cuya condición fundamental es realizarse como vivencia, es interior porque es vivencia, es exterior porque revela la condición hacia afuera. (pág. 108)

Se entiende, por tanto, la experiencia de hacer cine documental experimental como una práctica en la que están presentes razones personales, maneras de entender el arte, la representación, la relación entre método y recurso formal y también nociones de relación entre el mundo y la percepción de ese mundo y su registro a través de la acción de capturar luz y sonido en movimiento. La cámara es, por tanto, un instrumento para la experimentación de la propia percepción de la realidad, una forma de registro de la manera en la que quien crea cine experimental percibe el estar en el mundo.

Además de su concepción fenomenológica, este trabajo examina obras cinematográficas que pueden catalogarse como documentales experimentales y las analiza desde una perspectiva hermenéutica, descubriendo sus significantes y entendiéndolas como un texto fílmico. Para Villabella y Fernandez (2014), el método hermenéutico:

Puede concebirse como el arte de comprensión de actos y manifestaciones humanas a partir de descifrar el contexto lingüístico y los cánones psicológicos de quien lo produce. Es el procedimiento para abordar a la realidad humana que es por esencia interpretativa. (pág. 106)

En este trabajo, las obras experimentales se analizan desde una perspectiva hermenéutica, interpretando los resultados formales de cada una de ellas como producto de determinadas concepciones sobre el cine, manejadas por sus autores y entendiendo que la interpretación nunca es neutral, que modifica a la obra, tanto como la obra modifica el pensamiento de quien la observa, como lo plantea Cárcamo (2005):

[...] La escritura, tal como plantea Ricoeur, se vuelve problema hermenéutico cuando hacemos referencia a su polo complementario, la lectura. Dicha alusión, da lugar a una nueva dialéctica, la cual se constituye en función del distanciamiento y la apropiación. Un elemento fundamental a considerar dentro de los aspectos prácticos del proceso hermenéutico, está dado por considerar a la interpretación tal como la concibe Vattimo. Al respecto, sostiene lo siguiente *"la interpretación no es ninguna descripción por parte de un observador neutral, sino un evento dialógico en el cual los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados;"* [...]. (pág. 212).

En este sentido, este trabajo hace una interpretación de las obras elegidas, mediante una lectura subjetiva de ellas, como textos fílmicos o documentos audiovisuales que se construyen mediante el lenguaje cinematográfico. Esta lectura se realiza desde la mirada subjetiva de quien pretende tomar, de las obras analizadas, recursos formales que sirvan para la creación del documental experimental objeto de este estudio; por ende, la lectura está cargada de distancia y apropiación, a la vez que está atravesada por el objetivo de modificación en la manera de entender la práctica de la propia creación cinematográfica, en cuanto al aspecto sumamente específico de los materiales constitutivos del cine.

3.1.2 Unidades de análisis

Las unidades de análisis corresponden a aquello que constituye la materia del estudio. Para este trabajo, se toma la definición de unidad de análisis de Picón y Melián (2014):

Definimos a la unidad de análisis como una estructura categórica a partir de la cual podemos responder a las preguntas formuladas a un problema práctico, así como a las preguntas de investigación. En ella se conjuga el material empírico asociado al problema y un cuerpo teórico a través del cual se llevan a cabo inferencias con mayor coherencia y consistencia. (pág. 103).

Siguiendo lo expuesto, la presente investigación recolecta información de lo que significa la representación del sonido, la luz y el movimiento en el cine experimental, a partir de dos unidades de análisis:

1. Actoras sociales
2. Documentos audiovisuales.

Actoras Sociales

En el contexto de la investigación científica, un actor social puede definirse según la concepción de Pérez y Merino (2017):

La noción de actor social se emplea para nombrar al sujeto, el grupo de individuos o la entidad que asume la representación de determinados intereses y que trabaja con el fin de conseguir ciertos objetivos. Para alcanzar la meta, los diferentes actores sociales deben interactuar entre sí. Los actores sociales, en este marco, son sujetos activos que inciden en diversos procesos económicos, culturales o políticos de la comunidad en la que intervienen. Sus acciones tienen significado y portan valores. (pág. 1) (<https://definicion.de/actores-sociales/>)

Al buscar actoras sociales que tienen una interacción directamente con el fenómeno estudiado, se hizo una elección de dos cineastas experimentales relevantes por ser pioneras en la realización de cine experimental en el contexto ecuatoriano, con el fin de ampliar la descripción de experiencias y conceptos detrás de sus prácticas y resultados en torno a la creación de cine experimental, en particular respecto al uso de los materiales constitutivos del cine.

Documentos Audiovisuales

Según Mases (2013) “cuando hablamos de documento audiovisual nos referimos a un tipo de obra cuyo contenido visual y/o sonoro está incorporado en un soporte y tiene una duración lineal” (pág. 11). Esta investigación entiende a las películas experimentales como documentos audiovisuales, según esta definición.

Se realizó el análisis de un grupo de obras experimentales referentes. La elección de estas obras tiene que ver con un recorrido histórico, no exhaustivo y antojadizo, desde los inicios del cine experimental, pasando por las experiencias de los 60's y 70's en Estados Unidos, experimentos que dieron paso a la teorización que produjo

una de las bibliografías del presente trabajo “ Cine Expandido”; luego, incorporando otros resultados fuera de ese contexto, en otros lugares del mundo, llegando a experimentos latinoamericanos motivados en las experiencias antes mencionadas.

Otro criterio de elección de las películas en la lista, es la incorporación de obras de cineastas mujeres, muchas veces no nombradas en cronologías del cine experimental, cuyos aportes han sido fundamentales en la creación y evolución de este cine, empezando por Maya Deren. No es casualidad, además, la relación entre la creación femenina y la creación experimental. Probablemente sea en el ámbito experimental donde las cineastas mujeres han hallado campo de expresión, fuera de la marginación de la industria tradicional. Esta puede ser la probable causa de que grandes búsquedas experimentales se hayan realizado por Chantal Akerman, que la primera cineasta experimental de Argentina sea mujer, Narcisa Hirsch, y que el trabajo en Ecuador sea un camino abierto por Alexandra Cuesta y Daniela Delgado.

Las películas son, casi todas, trabajadas en formatos fílmicos, sobre todo 8mm y 16mm. Esto significa que también son referentes del trabajo con esta herramienta, con este material, sus características particulares, textura, posibilidades, dificultades, visualidad específica. Con esto se hizo un recuento del trabajo de las cineastas con este material, valorando su historia como uno de los soportes cinematográficos vigentes hasta la actualidad.

Son películas que, sobre todo, muestran distintos usos experimentales de la representación del sonido, de la luz y del movimiento; que sirven para ejemplificar qué es usar estos elementos de forma experimental, de qué maneras específicas esto es una posibilidad; que llegan a maneras que se asemejan mucho a lo que se pretendió hacer en el trabajo propio; y, que pueden ser presentadas a manera de referentes.

Lista de películas analizadas

Tabla 1: Lista de Películas Analizadas: Elaboración personal Romero (2020)

Nro	Autor/a	Título	Año	Link
Inicios y Vanguardias				
1	Man Ray	Emak Bakia	1926	https://www.youtube.com/watch?v=ezkw2i8INIU
2	Maya Deren	Ensemble for Somnambulists	1951	https://www.youtube.com/watch?v=qyWxo6BIA9Q&t=216s&ab_channel=Lara
3	Johan Van der Keuken	Paris a l'aube	1957	https://www.youtube.com/watch?v=0hK3kwjK05k
Los 60s / 70s en EE UU				
4	Stan Brackage	Unconscious London Strata	1981	https://www.youtube.com/watch?v=bHYC0G0EK3M&ab_channel=aristotle2
5		The wonder ring		https://www.youtube.com/watch?v=uD7uqs4y7tQ
6	Shirley Clark	Bridges-Go-Round	1958	https://www.youtube.com/watch?v=2gxX74iGRTc&ab_channel=FuchsiaSwing
7	Marie Menken	Lights	1966	https://www.youtube.com/watch?v=fuz2F2na5BE
Un movimiento que viaja				
8	Chantal Akerman	La Chambre	1972	https://www.youtube.com/watch?v=8AGakyb3eBU
9	David Perlov	Diario Parte 1	1973/ 1977	https://www.youtube.com/watch?v=89oPit-zHVU

Herederos Actuales				
10	Lynne Sachs	Noa Noa	2006	https://vimeo.com/168505380
11		Photograph of wind	2001	https://vimeo.com/170861432
12		Sound of a shadow	2011	https://vimeo.com/183867733
13	Alan Berliner	Everywhere at once	1986	https://www.youtube.com/watch?v=vgRzE7gZt1M
Aproximaciones Sudamericanas				
14	Narcisa Hirsh	Taller	1971	https://www.youtube.com/watch?v=tkxjXUD_rJc
15		Come Out	1971	https://vimeo.com/141265024
16	José María Arzuaga	Rapsodia en Bogotá	1963	https://vimeo.com/39242571
Ecuador				
17	Alexandra cuesta	Despedida (Fragmento)	2012	https://vimeo.com/50999030
18	Alexandra cuesta	Notas, Encantaciones: Parte 1	2020	Observado en Festival Cámara Lúcida 2020
19	Daniela Delgado	Antonio Valencia	2020	Observado en Festival Cámara Lúcida 2020
20	Libertad Gills	E Unum Pluribus	2020	Observado en Festival Cámara Lúcida 2020

3.1.3 Técnica de Recolección de Información

A continuación, se explica lo que significa recolectar datos en una metodología cualitativa. Hernández, Fernández y Baptista (2010) explican al respecto lo siguiente:

Lo que se busca en un estudio cualitativo es obtener datos (que se convertirán en información) de personas, seres vivos, comunidades, contextos o situaciones en profundidad; en las propias “formas de expresión” de cada uno de ellos. Al tratarse de seres humanos los datos que interesan son conceptos, percepciones, imágenes mentales, creencias, emociones, interacciones, pensamientos, experiencias, procesos y vivencias manifestadas en el lenguaje de los participantes, ya sea de manera individual, grupal o colectiva. Se recolectan con la finalidad de analizarlos y comprenderlos, y así responder a las preguntas de investigación y generar conocimiento. (pág. 409)

Los mencionados autores luego enumeran algunas de las técnicas de recolección de datos propios de la investigación cualitativa:

[...] en la indagación cualitativa, los instrumentos no son estandarizados, en ella se trabaja con múltiples fuentes de datos, que pueden ser entrevistas, observaciones directas, documentos, material audiovisual, etc. (pág. 409)

Para cada una de las unidades de análisis establecidas en este trabajo, se utilizó una técnica de recolección de datos distinta, como se plantea a continuación: (Anexo 1)

A las actoras sociales se aplicó una entrevista semiestructurada que, según Hernández, Fernández y Baptista (2010), “se basa en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas)” (pág. 418). Esta entrevista giró en torno a cómo trabajan las expertas con el cine experimental, con los materiales constitutivos del cine y qué concepciones tienen en cuanto a la creación y difusión de sus obras. El instrumento fue un guion de entrevista de seis preguntas cuyo objetivo fue comprender el uso del sonido la luz y el movimiento en el cine experimental como materiales constitutivos en el cine de las actoras sociales entrevistadas, las cineastas experimentales ecuatorianas Alexandra Cuesta y Daniela Delgado. (Anexos 2 y 3)

A los documentos audiovisuales elegidos se aplicó la técnica de la observación cualitativa siguiendo las recomendaciones que mencionan Hernández, Fernández y Baptista (2010): “No es mera contemplación (“sentarse a ver el mundo y tomar notas”); implica adentrarnos en profundidad a situaciones sociales y mantener un

papel activo, así como una reflexión permanente. Estar atento a los detalles, sucesos, eventos e interacciones” (pág. 411). Mediante esta técnica, las obras experimentales elegidas fueron analizadas y se escribieron las observaciones en cuanto al uso en ellas de la luz, el sonido y el movimiento. El instrumento fue un cuadro de análisis de la observación de los documentos audiovisuales seleccionados, donde se describe el uso del sonido, la luz y/o el movimiento en cada obra observada, resaltando los recursos formales que la obra presenta y dónde se anotan interpretaciones sobre la pertinencia del recurso formal observado para la creación del producto propuesto. (Anexo 4)

3.1.4 Procedimiento para el análisis de la información

Para Hernández, Fernández y Baptista (2010), el análisis de la información cualitativa no es estándar y cada estudio requiere su propio esquema. Sin embargo, los autores plantean una serie de características que las investigaciones cualitativas podrían adoptar: dar estructura a datos no estructurados organizando y luego interpretando temas categorías y patrones, describir experiencias de los participantes desde su propia óptica, entendiendo en profundidad el contexto que las rodea y encontrar sentido a los datos en relación al problema de investigación.

Para el análisis de la información obtenida de las entrevistas a Alexandra Cuesta y Daniela Delgado, el primer paso fue su transcripción detallada y fiel. Sobre estas entrevistas se procedió al proceso de codificación que según Hernández, Fernández y Baptista (2010), “tiene dos planos o niveles: en el primero, se codifican las unidades en categorías; en el segundo, se comparan las categorías entre sí para agruparlas en temas y buscar posibles vinculaciones” (pág. 448).

En las transcripciones de ambas entrevistas se identificaron expresiones que contienen palabras respecto a los temas planteados que funcionan como códigos, por ejemplo: “forma”, “contenido”, “discurso”, “realidad” etc. Luego se reconocieron códigos similares en las descripciones de lo observado en los documentos audiovisuales.

Posteriormente se procedió a la categorización que para Cisterna (2005) consiste en la creación de unidades temáticas a partir de los códigos obtenidos:

Como es el investigador quien le otorga significado a los resultados de su investigación, uno de los elementos básicos a tener en cuenta es la elaboración y distinción de tópicos a partir de los que se recoge y organiza la información. Para ello distinguiremos entre categorías, que denotan un tópico en sí mismo, y las subcategorías, que detallan dicho tópico en microaspectos. Estas categorías y subcategorías pueden ser apriorísticas, es decir, construidas antes del proceso recopilatorio de la información, o emergentes, que surgen desde el levantamiento de referenciales significativos a partir de la propia indagación. (pág. 64)

Se engranaron los códigos surgidos de las entrevistas transcritas y del análisis documental generando categorías y subcategorías.

Luego inició el proceso de cotejo y sistematización siguiendo los tres pasos para la triangulación de la información propuestos por Cisterna (2005): primero la triangulación interestamental que “es la que permite establecer relaciones de comparación entre los sujetos indagados en tanto actores situados, en función de los diversos tópicos interrogados, con lo que se enriquece el escenario intersubjetivo desde el que el investigador cualitativo construye los significados” (pág. 69).

Las categorías surgidas de ambas entrevistas realizadas fueron comparadas entre sí, triangulando la información obtenida de las actoras sociales. A continuación, las categorías que emergieron del análisis documental fueron también cotejadas entre obras, obteniendo resultados de esta unidad de análisis.

Para Cisterna (2005), el siguiente paso consiste en la triangulación entre las diversas fuentes de información: “Para hacer esto, el primer paso es triangular la información obtenida desde los diversos instrumentos aplicados en el trabajo de campo, por estamentos, ya sea utilizando conclusiones de segundo o tercer nivel” (pág. 69).

Se procedió, en consecuencia, a la triangulación entre las categorías surgidas tanto de las entrevistas a Alexandra Cuesta y Daniela Delgado como de la observación y análisis de las obras experimentales elegidas.

Cisterna (2005) describe el último paso como la triangulación con el marco teórico:

Hay que retomar entonces esta discusión bibliográfica y desde allí producir una nueva discusión, pero ahora con los resultados concretos del trabajo de campo desde una interrogación reflexiva entre lo que la literatura nos indica sobre los diversos tópicos, que en el diseño metodológico hemos materializado como categorías y subcategorías, y lo que sobre ello hemos encontrado cuando hemos realizado la indagación en terreno. (pág. 69)

Siguiendo lo mencionado, el último paso en la triangulación de la información consistió en comparar los resultados de la triangulación entre unidades de análisis con el marco teórico, obteniendo conclusiones sobre lo que significa representar el sonido, la luz y el movimiento como materiales constitutivos del cine, tanto a nivel conceptual como a nivel práctico, unificando significados con la experiencia de crear cine documental experimental.

3.2 Metodología del Producto

La presente investigación se basa en lo que para Routio (2006) significa la ciencia artística: "buscar conocimiento no solamente con los métodos científicos usuales, pero también con algunos métodos de artes" (pág. 1). Si bien la ciencia y el arte comparten la búsqueda de conocimiento nuevo, no siempre requieren expresar sus hallazgos de la misma manera. Según Routio (2006):

La mayoría de los científicos tratan de utilizar el idioma tan exacto como posible al presentar sus resultados. Sin embargo, algunos investigadores se sienten que una presentación menos exacta retrataría mejor el tema. "El arte puede expresar no solamente ambigüedad y ambivalencia, pero también tensión y contradicción - características inevitables de nuestro mundo y de la psique". (pág. 1)

Siguiendo esta línea de pensamiento, en el presente trabajo se busca que la manera de comprender la representación de la propia percepción de la realidad mediante la captura de luz, sonido y movimiento, se vea materializada, de manera particular, en la obra creada. Esta comprensión nace de la investigación, tanto conceptual como creativa y, por ello, se planteó como premisa de trabajo, que la fundamentación teórica debía permear la realización artística y a la vez evolucionar según los resultados de la práctica.

La creación del cortometraje planteado en el presente trabajo utilizó una metodología basada en la investigación artística enfocada al desarrollo de una obra de arte, sobre la que Barriga (2012) expresa que:

Investigación artística en el ámbito universitario es la experimentación del sujeto creativo (educador artístico-artista-investigador) con diversos elementos de los lenguajes artísticos (musicales, plásticos y visuales, danzarios, literarios, o escénicos, entre otros) por él seleccionados, que resultan en una obra individual única, por parte del sujeto creador, quien a través del discurso o reflexión intentará una aproximación personal al conocimiento (de tipo histórico, social, cultural, político, semiológico, ambiental, ideológico, real o ficticio, etc.) de un hecho, idea, o experiencia, sobre el objeto creado. (pág. 232)

Sobre la base de este concepto, se entiende la idea de experimentación en el arte que produce formas de hacer y resultados inéditos. Se comprende que el proceso de creación artística consiste en buscar fundamentos en las ideas para proponer una práctica, imaginar un resultado, una serie de pasos para conseguirlo, una experimentación donde el trabajo real modifica lo primeramente imaginado al incorporar descubrimientos y errores, y donde las acciones intermedias y obra final pueden abrir múltiples interpretaciones; por ello, se planteó el trabajo para la creación del producto propuesto en un sentido experimental basado en este procedimiento. Los pasos técnicos que se siguieron para la creación del producto propusieron técnicas experimentales y se dividieron en las etapas de preproducción, producción y postproducción. También se elaboró un plan de difusión.

3.2.1 Preproducción

La preproducción de un audiovisual consiste en “la preparación logística y mental” (Rabiger, 2005, pág. 144) que comprende la investigación sobre el tema del documental, la realización de una propuesta estética, la elección y consecución de los equipos necesarios para el registro de imagen y sonido, del equipo de trabajo, y el establecimiento de un plan de rodaje y un presupuesto.

Siguiendo esto, se realizó la preproducción del producto que comprendió los siguientes pasos:

- a) Se buscó una manera experimental de escribir un tratamiento documental que pudiera expresar el sentido del contenido a rodarse sin predeterminedar escenas o imágenes, a modo de pautas de improvisación.
- b) Se definió un soporte técnico a ser utilizado en la captura de imagen y de sonido, que pudiera generar condiciones para experimentar con el material.
- c) Se planteó la elección de un equipo humano que debía ser mínimo.
- d) Se planteó una técnica específica de captura de imágenes que debía responder al planteamiento de pautas de improvisación.
- e) Se definió, estéticamente, el tipo de imágenes a ser filmadas, y el tipo de sonidos a ser grabados bajo parámetros de relación con la realidad y manera de representarla, de acuerdo a los recursos formales investigados y elegidos, con base en las unidades de análisis sobre la luz, el sonido y el movimiento.
- f) Se definió un día de rodaje.
- g) Se definió el área geográfica aproximada donde se debía llevar a cabo el rodaje.
- h) Se planteó un presupuesto.
- i) Se planificaron las técnicas a ser utilizadas durante la etapa de postproducción.
- j) Se plasmó todo esto en una carpeta de producción del producto.

3.2.2 Producción

En esta etapa se pone en práctica lo planificado durante la preproducción. En el caso del documental experimental se llevaron a cabo los siguientes procesos:

- k) Se filmaron las imágenes bajo las pautas de improvisación propuestas en la preproducción.
- l) Se registró sonido

3.2.3 Postproducción

La postproducción comprende los procesos de preparación del material en bruto, montaje, sonorización y finalización. Se planteó realizar estos procesos con la premisa de develar el proceso de trabajo e incorporar los posibles errores.

- m) Se preparó el material rodado y se lo ordenó para dejarlo listo para montaje.
- n) Se eligió el software de edición.
- o) Se definió una técnica de montaje que realzó e hizo notorio el trabajo con el sonido, la luz y el movimiento, bajo parámetros no narrativos.
- p) Mediante la experimentación, se planteó una estructura.
- q) Se montó con especial atención en re-significar y utilizar el error como ruptura con la transparencia cinematográfica
- r) Se sonorizó bajo lógicas también experimentales acordes al tema y discurso.
- s) Se obtuvo el cortometraje final.

3.2.4 Difusión

Se realizó un plan de difusión de la obra tomando en cuenta que este tipo de cine tiene pocos y muy específicos espacios de circulación. Para ello:

1. Se propuso una lista de espacios de posible difusión y un orden en el que deberán aprovecharse.
2. Se determinó el período de tiempo propuesto para esta etapa.
3. Se realizó un cronograma de difusión.

CAPÍTULO 4

RESULTADOS E INTERPRETACIÓN

En este capítulo se analizan e interpretan los resultados obtenidos de la aplicación de las técnicas e instrumentos definidos en la metodología, siguiendo lo propuesto por Cisterna (2005):

El procedimiento para realizar la interpretación de la información es plantear preguntas posibles desde cada uno de los diversos campos disciplinares de conocimiento, y que sobre la base de su pertinencia con la problemática investigada permitan efectuar el ejercicio de su abordaje desde los resultados obtenidos en la investigación, y desde allí ir generando el proceso hermenéutico que permite la construcción de nuevo conocimiento, expresado ya sea como nuevos hallazgos de relaciones o, como nuevos hallazgos propositivos. (pág. 70)

El capítulo consta de tres apartados: El primero consiste en el análisis de los resultados de la investigación, es decir, de las entrevistas a dos actoras sociales y de la observación documental de veinte cortometrajes experimentales; el segundo presenta la triangulación de los análisis obtenidos; y, en el tercero, se desarrollan los resultados de las técnicas implementadas para la creación del cortometraje documental experimental planteado.

4.1. Resultados de la Investigación

Los resultados presentados fueron obtenidos mediante la categorización de códigos emergentes del discurso de las entrevistadas y de la observación de los documentos audiovisuales. Las categorías obtenidas fueron engranadas dando lugar a la creación de redes semánticas que vinculan y jerarquizan lo más relevante de los criterios de ambas actoras sociales, por un lado y, por otro, de la descripción documental de los 20 films analizados. Para ello se utilizó el programa de análisis de información cualitativa ATLAS.ti 9.

4.1.1 Resultados obtenidos de las entrevistas

Este apartado se refiere a las reflexiones, descripciones y opiniones vertidas en las entrevistas semiestructuradas realizadas, por parte de las actoras sociales: las cineastas experimentales ecuatorianas Daniela Delgado (D.D.) y Alexandra Cuesta (A.C.), interpretando en sus discursos el uso que hacen de la luz, el sonido y el

movimiento en sus obras, de acuerdo a la manera en la que conciben y practican, cada una, el cine experimental. Del análisis de estas entrevistas se desprendió la red semántica denominada representación de los materiales constitutivos del cine experimental, que agrupa las sub categorías: uso de la luz, uso del sonido y uso del movimiento. Se realizaron, además, otros hallazgos que dieron paso a las redes semánticas: concepción del cine experimental e influencia de la técnica experimental en la forma y en el discurso.

4.1.1.1 Representación de los materiales constitutivos del cine experimental

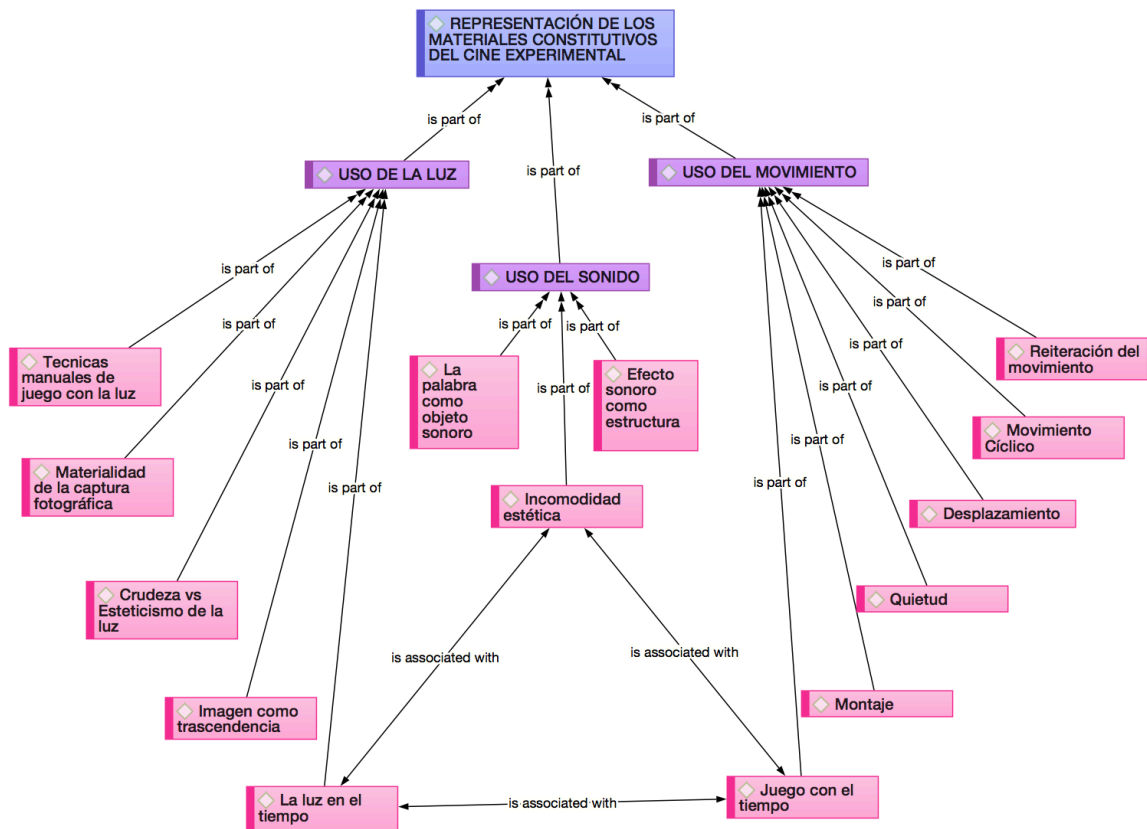


Gráfico 1: Categoría Representación de los Materiales Constitutivos del Cine Experimental (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Uso de la luz

Una de las cosas importantes en el trabajo con la luz que se puede interpretar a

partir de las entrevistas a ambas cineastas, es que concebirla como material manipulable, que forma parte estructural de un film, implica también hacer un trabajo con la materialidad de la captura fotográfica, es decir, con el soporte de registro.

En los comentarios sobre la creación de ambas, se identifican períodos de experimentación con la película cinematográfica analógica, lo que implica un juego con, A.C. 1:9-11 “todo lo que genera trabajar con película, que significa muchas limitaciones, limitaciones económicas, limitaciones de tiempo... y cómo esas limitaciones te abren formas creativas, pero también cómo la película responde a la luz”. A.C. 1:18-23 “para mí es importante el proceso, por eso todavía trabajo en 16mm., por el proceso de pensar. Pienso diferente con 16mm. que con video. No es malo, bueno, mejor o peor, es otra forma”. A.C. 1:20-27 “hay muchas ramas del cine de vanguardia y mucha gente trabaja enfocándose en lo formal, hace cine formal, no hay una cuestión de contenido literal, ni narrativo, ni nada de eso. Es experimentar con la estructura, con el material”. En contraposición al trabajo performático en video, dice D.D.: 2:20-32: “Yo antes era fanática del fílmico, y de hecho todavía lo soy, y he hecho algunos proyectos que no tienen nada que ver con esto, que eran filmados todos en fílmico”.

Ambas hablan de formas en que se puede contraponer crudeza vs. esteticismo de la luz, como una manera de desafiar el producir películas de la manera convencional, donde todo apunta simplemente a que todo se vea bonito o muy trabajado. La crudeza, que en momentos puede significar evitar demasiada preparación a la hora de filmar, propicia el surgimiento de otro tipo de preocupaciones estéticas y, muchas veces, también es generada por las especificidades del material fílmico.

En relación a la inmediatez al momento del registro, sin gran reproducción, dice A.C. 1:9-11: “conocí a cineastas, específicamente a Robert Temes, que utilizaba película de 16mm y hacía trabajo fotográfico casi perecible, en el espacio público, hacía estos retratos de ciudades. Y cuando vi eso, fue uff... eso es lo que estaba yo buscando, esa cuestión de investigar el concepto a través de la forma, y esta forma de estar tú tras la cámara en una participación con el espacio público”.

También, cuenta D.D. 2:23-32 “En los cortos no es evidente el formato, pero sí nos dimos cuenta, en este largo, que a veces hacíamos planos un poco más estudiados, tratando de cuidar un poco más estéticamente la luz y todo; pero nos jugaba en contra porque al hacer eso perdíamos un poco la crudeza de lo que estábamos tratando de hacer con los personajes, con la performance”. D.D. 2:24-32 “a veces hacíamos que la cámara sea hasta más desprolija, a propósito, pues nos dimos cuenta que así nos metíamos más; desde las primeras jornadas de trabajo nos dimos cuenta que no funcionaba si hacíamos algo mucho más prolijo”.

Esta utilización del material fílmico puede llegar a implicar técnicas manuales de juego con la luz como, por ejemplo, un montaje a mano y una proyección desde la película analógica: A.C. 1:17-23 “en ese tiempo todavía podía terminar en película y mostrar así el film”; o crear luminosidades en la película cinematográfica con rayas, dibujos o colores: D.D. 2:30-38 “tengo todavía un montón de cortos en super-8 pintados, tengo en 16, que yo misma revelaba y hasta ahora me gusta”.

El trabajo con el material implica además pensar la luz en el tiempo que, en contraposición a la inmediatez del momento de registro, no implica siempre una celeridad para filmar todos los registros necesarios en la película, o para terminarla, porque la luz necesita ir siendo entendida para filmarse y, una vez registrada, implica analizarla y experimentar con ella en montaje: A.C. 1:13-15 “Tienes que trabajar con este sentido de improvisación y de asociación que creo que viene con la película. Mis películas son todas editadas cortando. Imagínate, para una película de 8 minutos me demoré un año, empezando por la investigación, luego la filmación, trabajando sin un guion, casi como si fueras un fotógrafo, pero del tiempo, que tienes que aprender a sentir el tiempo, a entender la luz y a responder, a contestar qué pasa, y luego con todo este material empieza el proceso de edición que es casi como hacer una escultura”; que A.C. 1:14-15 “tienes tantas cuestiones separadas, estas imágenes, estos momentos, estos tiempos, y luego crear un significado a través de la asociación, no necesariamente de lo narrativo o lo literal. Eso no habría podido hacer con video”.

El trabajo con la materialidad de la luz implica pensar en la imagen como trascendencia, como una manera de plasmar la percepción que del entorno y los

objetos del mundo tiene quien realiza la película. Requiere entender cómo la incidencia de la luz en el material de registro transmuta la imagen en algo que es más que lo que es observado a simple vista. A.C. 1:10-13 “Cuando pienso en el video pienso en el presente, me hace pensar en este momento. Pero el cine juega con tu parte del pasado, con la memoria, con la parte de los sueños, y como que trasciende la imagen en un sentido de solo ilustración de algo, y puede tener otro significado”. A.C. 1:11-13 “Por ejemplo, si filmo esta taza de té con película y con cierta luz, no estamos viendo solo la taza de té, sino que se convierte, genera otro significado, por el material. Y si esto estuviera al lado de un perro, esa asociación de imágenes genera una estética que no pasa cuando utilizas video, cuando utilizas estructuras más convencionales”.

Uso del Sonido

Es interesante, como recurso experimental, el uso de la palabra como objeto sonoro. Esto implica mirarla como material por sus características auditivas, despojada muchas veces de su significancia, entenderla como cadencia, tono, efecto o rumor. D.D. 2:13-18 “Durante cerca de cuatro meses contacté por redes sociales a gente que quisiera inventar un idioma y eran todos extranjeros viviendo en Francia, de África, de Asia, de miles de sitios que hablaban muy poco francés y muy poco inglés y entre todos inventamos un idioma. La consigna era que teníamos que reunirnos y no podíamos hablar ningún idioma salvo el inventado; entonces yo tenía que tratar de comunicarme a través de estas palabras inventadas y, si alguien más inventaba otras, hacíamos como estos juegos de improvisación de los que poco a poco fueron surgiendo otros medios de comunicación entre nosotros. Durante cuatro meses hicimos estas reuniones y ya, ese es el corto”. En otro trabajo: D.D. 2:21-32 “Filmaba gente conversando y después los doblaba, pero por ellos mismos tratando de acordarse qué fue lo que dijeron”, lo que implica que no importa tanto el contenido de la palabra sino su calidad de objeto, que puede colocarse posteriormente, aunque deje de ser fiel a contenido exacto original. Y en un tercer trabajo sobre el terremoto en la costa de Ecuador de 2016: D.D. 2:26-60 “Cuando fue el terremoto yo estaba en Francia, entonces yo empecé a llamar a una radio, una radio local que empezaba a las tres de la mañana y a la que llamaba

gente que no podía dormir porque estaba angustiada. Entonces yo, desde Francia, empezaba a llamar a la radio a hacerles preguntas a los señores de la radio y a la gente que llamaba, empecé a grabar todo eso”. Estas grabaciones, como material anterior a la construcción cinematográfica, también implican un trabajo con la palabra como objeto sonoro, como materialidad sonora en sí misma, pensada incluso desde sus materiales de registro.

Una película puede puntualizar un efecto sonoro como estructura, jugar con las variaciones sobre este efecto, convertirlo en el tema y motivo principal alrededor del cual se arma el film, como puede suceder también con otros de sus materiales constitutivos, A.C. 1:20-27 “experimentar con la estructura, con el material, con el tiempo, con el sonido”. D.D. 2:12-18 “El efecto coctel party, es un título que corresponde a un efecto sonoro que es cuando escuchas, pero no entiendes nada” y se utilizó en la película que lo lleva, donde se habla un idioma inventado. Este efecto es el tema central del film que habla de la palabra como sonoridad sin significancia. En otra película, D.D. 2:22-32 “como el filmico no te graba el sonido, fue como grabar esta conversación y después te hacía verla y te pedía que por favor repitas lo que dijiste, tratando de recordar, y también ves la expresión de los demás”, entonces el efecto del sonido como recuerdo es la base estructural. D.D. 2:27-60 “Para el corto reuní todos estos audios y les di una estructura”, es un comentario expresando en torno a los audios radiales sobre el terremoto antes descritos, “cuando lo mostré, claro, me dijeron que era súper cíclico, como que todo el tiempo tenía este elemento cíclico alrededor de los audios y la imagen también”. Esta circularidad del trabajo con el audio denota que fue usado como base estructural de forma reiterativa.

En general, las películas experimentales usan elementos formales que se pueden ver también en el cine convencional, pero los exageran, interrumpen, recalcan, modifican de tal manera que usan como recurso la incomodidad estética, y esto puede aplicarse al sonido. Por ejemplo, cuando personas D.D. 2:45-56 “de pronto están allí hablando en un idioma que nada que ver y es gracioso, medio patético, absurdo, y a la vez se está tomado tan en serio que te incomoda, porque evidentemente no es una comedia, pero tampoco es solemne; ahí hay un tono muy particular”, D.D. 2:25-52 “o en una acción, que se vuelve bizarra, medio patética

con el sonido, muy incómoda, que crea una suerte de incomodidad y eso yo no lo noto, pero me lo dijeron bastante”.

Uso del Movimiento

De ambas entrevistadas surgen comentarios que permiten interpretar varios recursos para el uso experimental del movimiento. Uno de ellos es el movimiento cíclico. D.D. 2:29-60 “agarré unos planos que había hecho de ciudad en 16 milímetros y los pegué uno con otro, con el mismo, hice como si fuera un loop, pero no se ve como un loop porque la cámara se mueve y ves el edificio uno, y vuelves y ves otro edificio, porque lo hice con un programa de animación. Es como si hubiese creado una plancha, pero ves el formato 16/9, solo que ves lo mismo, lo mismo siempre, como si fuera una ciudad construida de cartón. Entonces está lo cíclico”. Este recurso está relacionado con otro más amplio que es en general la reiteración del movimiento que puede ser cíclico o no, y es interesante que estas características del movimiento son resaltadas en montaje, haciendo, por ejemplo, algo como lo explicado, juntar un plano consigo mismo. Otra posibilidad es trabajar con el desplazamiento: A.C. 1:33-45 “ejemplo, migrantes que van a Los Ángeles y cómo se mueven por la ciudad, o cómo poder descubrir en imágenes esta sensación de desplazamiento o de pertenecer y no pertenecer, de transitar por un mundo que está dividido”, y con esto como tema, trabajar desplazamientos concretos de objetos en el plano de la película. Contrapuesto a estos recursos está el de la ausencia de movimiento que llama la atención sobre él precisamente porque no está, la quietud. A.C. 1:40-61 “empecé la edición que me demoré como tres años y ahí me di cuenta de que lo que más me interesaba eran estos momentos en los que no pasa nada, donde hay esta no acción, porque genera algo interesante”.

Se puede, por ejemplo, A.C. 1:20-27 “experimentar con la estructura, con el material, con el tiempo, con el sonido” y, justamente, varias películas experimentales hacen énfasis en el movimiento a partir del juego con el tiempo. En este sentido es interesante preguntarse A.C. 1:35-55 “cómo documentas un espacio que está dentro de un lugar y qué es lo que te une ... más en el tiempo, cómo es que yo entiendo el paso del tiempo y cómo es el concepto de paso del

tiempo en un lugar pequeño, aislado, con una estructura social diferente a la ciudad, donde la economía es diferente a la ciudad, en estos espacios en cierta forma invisibles, alejados”. A.C. 1:37-57 “Básicamente tenía la cámara estática y esta idea de la duración del tiempo, entonces quería filmar cosas concretas, acciones, lo que fuera que estuviera ocurriendo, pero de una manera más concreta y jugando con esta cuestión del documental”.

Más allá de lo interesantes que resultan los recursos concretos de trabajo con la luz, el sonido y el movimiento de ambas cineastas, se realizaron otros hallazgos en sus discursos, que demuestran que llegar a utilizar estos recursos en la propia creación es el resultado de la concepción que se tiene del cine experimental en general, así como de las técnicas experimentales que se desarrollan en lo personal y que influyen en la forma y en el discurso de las películas que se crean.

4.1.1.2 Concepción del cine experimental

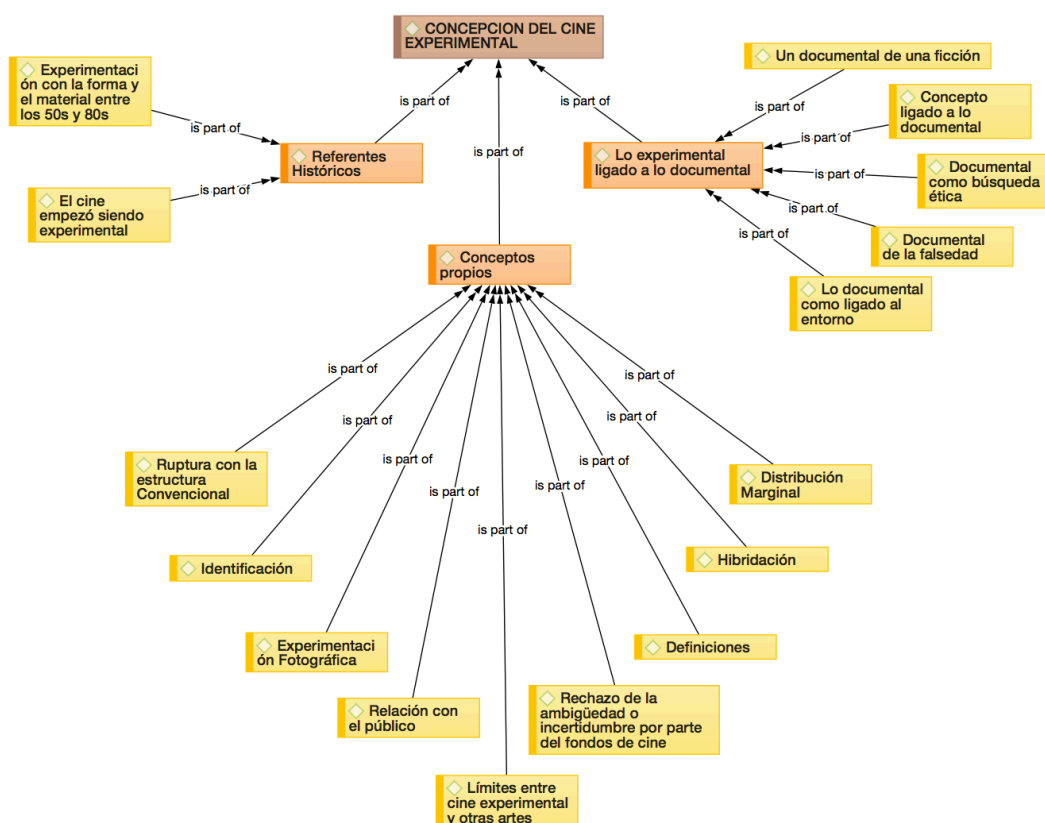


Gráfico 2: Categoría Concepción del Cine Experimental (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Para entender cómo se trabajan los materiales constitutivos del cine experimental, es fundamental comprender cómo concibe el cine una persona que se dedica a realizar estas películas. Las entrevistas realizadas a ambas realizadoras contemporáneas han sido sumamente importantes para percibir qué nociones en cuanto al cine experimental rondan en el Ecuador, pues ellas han contribuido a abrir un camino en el país respecto a su comprensión y práctica. Lo más relevante ha sido descubrir cuál es la historia de la que las dos se sienten herederas, que las dos conciben su cine ligado a lo documental de alguna manera, y que ambas manejan conceptos propios de los que parten las especificidades de su trabajo y que coinciden en muchos aspectos, generando ideas de comprender el cine, muy distintas a lo convencional.

Referentes históricos

Ambas cineastas reconocen que el cine en general empezó siendo todo experimental. D.D. 2:4-6 “El cine es tan nuevo que al principio las narrativas eran todas experimentales, luego se cristalizaron y ahora se vuelven a reformular” A.C. 1:1-5 “Cuando yo hablo del cine experimental, me refiero a una historia que empieza en los Estados Unidos, a principios del siglo XX, 1910, 1920. La gente, desde el inicio de la historia del cine, empieza a experimentar con otros lenguajes”. Luego continúa la experimentación entre los 50s y 80s. A.C. 1:3-7 “Se empieza a experimentar con la forma, con el lenguaje, con la edición y ese tipo de cosas; en los 50s, 60s inicia la experimentación con el material. Por eso hay una historia apegada a lo fílmico”. A.C. 1:5-9 “Los 70s, los 80s y hasta ahora, hay mucha gente que empieza a experimentar más con película en el sentido del proceso, o sea de usar el material como un proceso de pensamiento, que es donde me incluyo yo”.

Lo experimental ligado a lo documental

Las autoras entrevistadas trabajan en su cine experimental un concepto de lo documental como ligado al entorno, con un sentido de registro inmediato de la imagen, de descubrir cosas mientras se filma. D.D. 2:6-10 “Por un lado, me fascinaba mucho la estética del documental como tal, porque me gusta esa cuestión

de la improvisación, de las cosas espontáneas, la frescura de los cuerpos; cuando filmas a una persona sale algo ahí que no necesariamente salió de un guion” A.C. 1:31-45 “Mis películas sí son documentales, son documentales experimentales. Obviamente estoy pensando en algo que ocurre en el mundo, en mi entorno; en este sentido tiene relación con el llamado “otro” cine”. Así mismo resulta relevante el entendimiento del documental como búsqueda ética, que es imposible separar de su dimensión estética: A.C. 1:38-57 “El documental para mi es una fabricación. Está basado en la realidad y tú estás haciendo una búsqueda sobre algo. Entra una parte ética; es una búsqueda ética sobre algo y al mismo tiempo es una construcción”. Un documental puede ser un registro de un juego, de una improvisación, de un performance: D.D. 2:15-20 “como un documental apócrifo, como un documental falso, pero que a la vez no lo es. Es de alguna manera un documental de la falsedad”. Es relevante el concepto de una película que es un documental de una ficción: D.D. 2:8-10 “el primer corto que hice que es en un bus, para lo que contacté a 37 personas de un lugar en Argentina que eran de dos pueblos rivales y los juntamos todos en un bus en medio de la nada para ver qué pasaba. Era un documental de la ficción pues esa situación estaba creada”.

Conceptos propios

Las dos realizadoras, por su trayectoria, manejan ciertas definiciones del cine experimental. D.D. 2:2-6 “creo que la esencia del cine experimental es que no encaja nunca en nada, que siempre está evolucionando”. A.C.1:22-31 “estás experimentando con otras formas, con otras estructuras de crear un significado visual que obviamente están en contra o no responden a lo establecido. Esa es su base, existe esta magia”. A.C. 1:21-31 “En su existencia, el cine de vanguardia y experimental es un acto político. Sea o no sea esa su intención en términos de contenido”. Entonces, existe coincidencia en que el cine experimental se define en su ruptura con la estructura convencional de la industria. A.C. 1:28-33 “Si se puede definir de alguna forma, diría que el experimental es un cine que está respondiendo a lo establecido y abriendo nuevas puertas a lo que entendemos por cine”.

Interesa especialmente para este trabajo la idea que se desprende de las entrevistas sobre la experimentación fotográfica como forma de trabajo. A.C. 1:8-

11 “me formé como fotógrafa. Y todavía quería experimentar con cine, no sabía que existía este mundo”. Además, interesa la noción de lo experimental como hibridación de categorías cinematográficas. D.D. 2:7-10 “Me gustaba esa estética del documental, pero no me gusta del documental que, de alguna manera, tenga esta carga, este peso de estar anclado a la realidad; por eso me gustaba entonces de la ficción la licencia para volar y hacer cualquier cosa y mis primeros cortos eran medio híbridos en eso”.

Para ambas cineastas, el cine experimental está lastimosamente en un lugar de marginación, tanto en la financiación como en la difusión. Existe la reflexión de que los fondos del cine no admiten ambigüedad o incertidumbre y, por ello, difícilmente financian cine experimental. D.D. 2:31-70 “nunca sabes con qué actores vas a contar, con qué espacio vas a contar, no sabes, entonces no puedes aplicar a un fondo de cine porque es muy ambiguo y en los fondos de cine quieren que seas específico”. Su distribución marginal se da por falta de espacios específicos que lo incluyan: A.C. 1:16-21 “Todos los festivales grandes, el de Rotterdam, el New York Film Festival, todos los grandes tienen una sección de vanguardia y como hay una comunidad que está en eso, aunque sea un poco invisible, existe”. D.D. 2:35-78 “Sin circuito de distribución, sin presentaciones de largometraje experimental, entonces va a ser muy difícil de distribuir, de poner en un cine, de poner en un festival a menos que sea estrictamente un festival de cine experimental. Pero igual queda descolocado”.

Es fundamental pensar este cine en su relación con el público. Las dos cineastas coinciden en que cualquier persona puede considerar valiosa la experiencia de verlo y sentir identificación con lo que mira. A.C. 1:48-75 “Hay que generar espacios, de hecho, las audiencias se crean y no hay que ser paternalistas ni tener el miedo de que no van a entender y si no entienden les quedan preguntas, se quedan pensando, aun cuando hay rechazo esa es una reacción y eso es interesante”. D.D. 2:41-108 “Creo que a la gente lo que le gusta es verse, más allá de que sea una película de acción o que sea una película recontra artística, lenta, la gente quiere identificarse, la gente no es tonta, no es tonta para decir ya no entendí, me quedé dormida, no. Lo que pasa es que no se identifican, el problema es que aquí en Ecuador el cine es muy burgués, los productores son los mismos,

se mantiene en una esfera muy burguesa, muy capitalina, entonces la gente, obviamente, no se identifica con eso”.

Resultó revelador entender los límites entre cine experimental y otras artes. A.C. 1:51-85 “Para mí es arte. Pero en el mundo del arte no lo consideran arte y en el mundo del cine no lo consideran cine.” A.C. 1:53-93 “El video artista viene desde el arte contemporáneo y su intención es otra. El proceso es otro. Estás haciendo algo para pantallas múltiples. No es una experiencia en sí en donde vas, te sientas y miras de principio a fin en una sala oscura”. D.D. 2:37-100 “Lo único que a mí me define lo que es cine es la sala de cine en sí, lo que voy a ver en la sala”.

4.1.1.3 Influencia de la técnica experimental en la forma y en al discurso

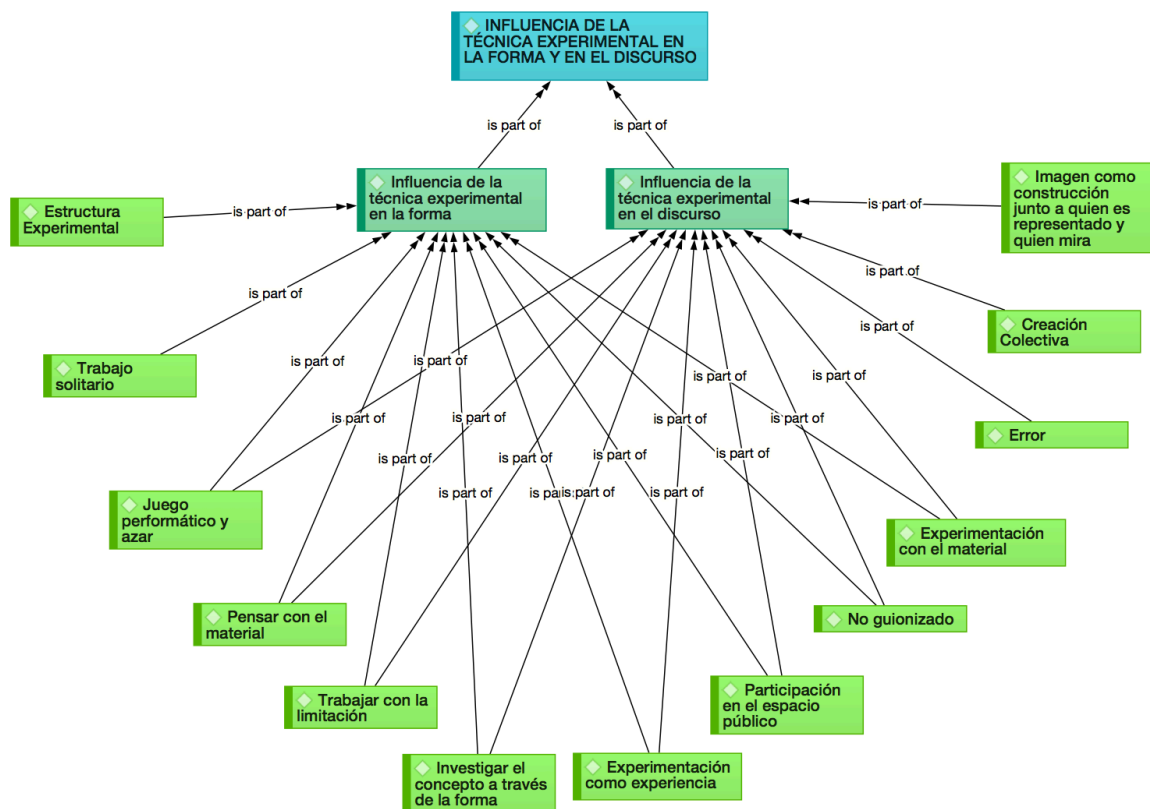


Gráfico 3: Categoría Influencia de la Técnica Experimental en la Forma y en el Discurso (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Fuera de los conceptos generales en torno al cine experimental, es fundamental ahondar en su práctica y en cómo ésta influye en la forma y en el discurso. Las técnicas que las actoras sociales entrevistadas describen resultan, casi todas,

relacionadas con ambas subcategorías, lo que es revelador de que, en el cine experimental, el tema es su propio aspecto formal.

Influencia de la técnica experimental en la forma

Para las cineastas entrevistadas, las películas experimentales no son normales porque no se producen de una manera estandarizada. Se puede romper la fórmula industrial y crear filmes desde el trabajo solitario, A.C. 1:34-49 “películas hechas en forma totalmente independiente, en película, editadas a mano, yo misma hice el sonido y todo. Las veo casi como esculturas, son piezas de escultura, son objetos”. Trabajar desde una estructura experimental genera filmes que ponen de manifiesto su forma. D.D. 2:5-6 “Por ejemplo, puedes hacer una película filmada con planos muy tradicionales, etc., pero al momento de componer la estructura, propones una estructura experimental porque no tiene una linealidad como a la que estamos acostumbrados”.

Influencia de la técnica experimental en el discurso

La manera en la que está construida una película influye en lo que ésta dice. Por ejemplo, si se piensa la imagen como construcción junto a quien es representado y quien mira, el resultado rompe con la idea del cine de autor. A.C. 1:39-57 “había una comunicación de cómo crear esta imagen con esa persona y se vuelve una cuestión performática también, y creo que eso genera esta tensión, cuando miras la película creo que sí hay esta tensión de mirar, del que está detrás de la cámara, del que está frente a la cámara y de la audiencia que mira”.

Así cómo trabajar en solitario rompe con la convención, también la creación con ideas colectivas, cuando no se trata de un equipo al servicio de la idea de quien dirige. D.D. 2:17-28 “nos interesa mucho el cine de lo colectivo, de la creación colectiva, no esta cuestión de la marca autoral en la que todo sale de mí y yo lo quiero controlar todo, sino de salir con preguntas y terminar con más preguntas todavía”. Así, en el contenido, se termina por revelar esta falta de control total y se evidencia el error. D.D. 2:9-10 “obviamente tuvo sus aciertos y sus desaciertos, muchos más desaciertos para mi criterio.”

Cruces entre la experimentación en la forma y discurso

Entender la experimentación como experiencia, permite obtener como resultado un cine más suelto, donde las respuestas no están controladas previamente. A.C. 1:36-57 “Empiezo por unas ideas y voy y empiezo una experiencia, luego debo entender qué fue esa experiencia y así termino la película”. Este juego permite investigar el concepto a través de la forma. Parte de la creación de estas experiencias es la experimentación con el material, A.C. 1:24-31 “Este cine lo que hace es experimentar con los dos pasos: con la forma de producir y con los sistemas de significado, o sea de cómo construyes el lenguaje. Alguna gente lo utiliza en el material”. Pensar con el material implica que el resultado está condicionado a sus posibilidades.

Trabajar con la limitación rompe con la idea de que la producción detrás de una película está al servicio de lo que una historia requiera, es abrazar A.C. 1:9-11 “limitaciones económicas, limitaciones de tiempo... y cómo esas limitaciones te abren formas creativas”. Lo mismo sucede con la improvisación que se entrega al descontrol y al juego con lo que sucede en el entorno. A.C. 1:9-11 “esta forma de estar tú tras la cámara en una participación con el espacio público”. Ambas técnicas experimentales implican que se desarrolla un trabajo no guionizado. A.C. 1:36-57 “Yo no trabajo con un guion, yo no puedo decir esta película va a ser sobre esto”. A.C. 1:13-15 “Tienes que trabajar con este sentido de improvisación y de asociación que creo que viene con la película”. Se trata de trabajar con el juego performático y azar: A.C. 1:12-15 “En ese proceso, uno empieza con la idea de una cosa, en el momento de filmación se convierte en otra, y en el momento de la edición también en otra. Cada etapa es diferente, cada una es independiente y se conectan al final”. A.C. 1:41-61 “es también como una forma de hacer un comentario sobre lo peligroso que es que el cineasta tenga el control para poner el significado de lo que es esto, de quiénes son estas personas, de cómo las vemos, de qué hacen, de cómo es su entorno, de cómo no sé qué...” D.D. 2:18-28 “es no tratar de probar una tesis, no tratar de decir: bueno yo voy a hacer esta película para reiterar ideas que ya tengo, sino justamente voy a hacer esta película para desarticularme del mundo” D.D. 2:19-28 “ver qué pasa, qué surge en medio de todo esto”.

4.1.2 Resultados del análisis documental

Este apartado se refiere a los resultados de la aplicación del instrumento, construido específicamente para esta investigación, mediante el cual se analizaron 20 cortometrajes experimentales de diversas décadas, desde los inicios del cine hasta la actualidad, siguiendo los países donde las tendencias surgieron y luego a los que éstas se esparcieron, hasta llegar a Ecuador, donde se analizan cortometrajes de las dos entrevistadas. Del análisis de estos documentos se desprendieron cuatro redes semánticas: uso de la luz, uso del sonido, uso del movimiento y recursos elegidos para el propio cortometraje documental experimental.

4.1.2.1 Uso de la luz

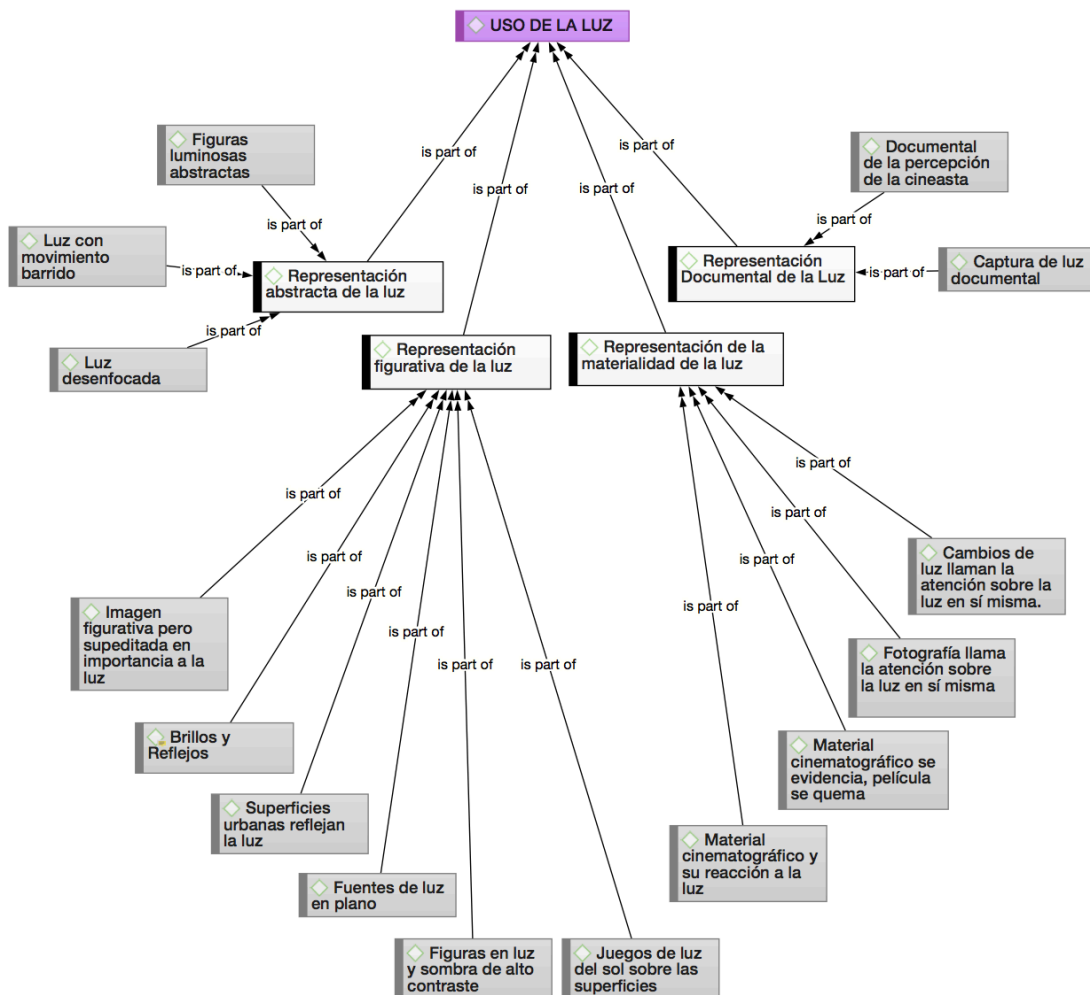


Gráfico 4: Categoría Uso de la Luz (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Representación abstracta de la luz

Esta subcategoría es especialmente ilustrativa para comprender cómo es posible experimentar con las imágenes para lograr que retraten la luz en sí misma, sin recurrir a un objeto significativo donde ésta se refleje de manera reconocible. En el Anexo 5 se muestra la red semántica correspondiente a esta subcategoría y las películas relacionadas.

Es fácil percibir que el motivo principal es el juego con figuras luminosas abstractas en *Unconscious London Strata* (S.B. 6:5-10, V4/ 02:42 - 04:20), en la que “la luz sobre diversas superficies urbanas se captura como brillos por un lente desenfocado y movimiento barrido” y en *Lights*, (M.M.: 9:5 –10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25) donde se observa que se ven, fuera de foco y movidos hasta no ser reconocibles, “los bombillos y luces de la ciudad en época navideña”. Se desprende del análisis de ambas películas que la luz desenfocada, y la luz con movimiento barrido, pueden catalogarse como recursos formales que permiten retratar la luz realizando una abstracción de la misma.

Representación figurativa de la luz

En *Unconscious London Strata* (S.B. 6:5-10, V4/ 02:42 - 04:20) en un momento, se percibe la luz de un semáforo reflejado en agua y en *Lights*, (M.M.: 9:5 –10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25), se logra entender que las luces son parte de un árbol de navidad. Aunque el principal recurso formal de ambas películas es la abstracción, se pueden interpretar también los brillos y reflejos como una figuración luminosa, principalmente cuando las imágenes dejan entrever un objeto significativo que los emite. Así, aunque sea de manera intuitiva, se entiende que las superficies urbanas reflejan luz y esto hace que ésta tenga también una dimensión figurativa a través de la cual se puede comprender una ciudad.

A pesar de lo expresado, esta subcategoría se ve mejor ejemplificada por otros filmes como *Emak Bakia*, (M.R. 3:5-10, V1/ 06:50 -08:00), donde “Unas piernas dejan pasar el brillo del sol, el mar y las olas brillan” reflejando su luz. En *Paris a*

L'aube (J.V.D.K. 5:5-10, V3/ 04:55 - 05:42), se ve la luz brillando sobre “la superficie del agua, rayos de luz a través de las nubes” así como en The Wonder Ring (S.B. 7:5-10, V5/ 00:25 - 01:05), se observa la luz “reflejada en las vitrinas, en los focos dentro de la estación, a través de las rieles, entrando por las ventanas y causando reflejos, brillos” y, al igual que Lights, (M.M.: 9:5 -10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25), esta película muestra fuentes de luz en plano, lo que quiere decir que aparecen objetos que no solo reflejan sino que emiten luz; en el caso de las dos películas, se trata de focos. En Sound of a shadow (L.S 14:5-10, V12/ 01:00 - 02:13), “existe una imagen donde hay brillo del sol en una telaraña que se mueve con el viento”, y esta imagen es un ejemplo claro de cómo estas películas representan la luz por medio de brillos y reflejos sobre superficies de objetos, cuya naturaleza significativa y figurativa, queda clara.

Pero no siempre son necesarios reflejos, brillos o emisión lumínica de forma directa; otros ejemplos demuestran que la representación de este elemento de forma figurativa también puede presentarse a modo de juegos de luz del sol sobre las superficies. Este es el caso de la mencionada The Wonder Ring (S.B. 7:5-10, V5/ 00:25 - 01:05) en la que “planos de los juegos de luz que hace el sol sobre las superficies” son primordiales, como en el caso de las formas geométricas que ésta forma sobre los escalones. Otro ejemplo claro de esto es Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:5-10 V18/10:48 -17:36) donde aparecen “planos de los juegos de luz que hace el sol al entrar por la ventana. Sobre las tablas del piso, sobre las plantas, sobre los cuerpos”.

Representar figuras en luz y sombra de alto contraste es otra de las maneras de representar la luz sin necesidad de abstraerla. Dos películas resultaron ejemplificadoras de este recurso formal: Ensemble for Somnambulists (M.D. 4:5-10, V2/ 01:20 - 03:00) en la que “las figuras blancas de bailarines se muestran sobre fondo negro en luz y sombra de alto contraste”; y Bridges-Go-Round (S.C. 8:5-10, V6/ 04:40 - 05:10), donde “figuras de puentes crean figuras de luz y sombra de alto contraste”. Esto significa que las sombras se entierran hasta volverse negras y las luces se levantan hasta volverse blancas, generando una imagen con sólo

extremos lumínicos, sin grises intermedios; esto permite extremar los juegos de luz sin perder la figuración significativa de los objetos.

En general todas las películas descritas en el apartado de esta subcategoría (Anexo 6) tratan la luz en la figuración. Las superficies donde ésta se refleja se reconocen como objetos, como formas significantes que remiten a un significado, pero, aunque la imagen es figurativa, está supeditada en importancia a la luz.

Representación documental de la luz

Hay películas que demuestran claramente una captura de luz documental. Esto quiere decir que buscan retratar un momento, un espacio, hacer referencia a algo que existe en el mundo y funcionar como un documento, un registro. (Anexo 7)

En *The Wonder Ring* (S.B. 7:5-10, V5/ 00:25 - 01:05) “La luz es capturada de manera documental, retratando una estación de tren” y en *Paris a L’aube* (J.V.D.K. 5:5-10, V3/ 04:55 - 05:42) es interesante que la concentración en los juegos de luz que componen el film no le quite a éste su carácter estrictamente documental, es, finalmente, el retrato de una ciudad, Paris, a través de lo que en ella brilla, captado de manera muy particular por el ojo y la cámara de su autor.

Aunque, en general, la mirada de quien filma siempre está presente en un registro documental, en las películas experimentales analizadas se observa que van más allá, convirtiéndose en un documental de la percepción de la cineasta. Notas, *Encantaciones: Parte 1* (A.C. 20:5-10 V18/10:48 -17:36) “es un documental de la percepción de la cineasta. Lo cotidiano se retrata, pero a través de los cambios de la luz, de los juegos de luz y de sombra”. Estos juegos tienen cierta cadencia, cierta nostalgia, que, acompañadas de textos poéticos, nos hacen entender que se trata del recuerdo de un amor perdido. *Lights*, (M.M.: 9:5 –10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25) “Es un documental de la percepción de la cineasta a través de su cámara de esas luces”. Los giros y movimientos de cámara retratan no solo las luces de ciudad en navidad sino la manera en que Marie Menken juega con ellas, un ritmo, una percepción.

Representación de la materialidad de la luz

Por todo lo ya descrito, Paris a L'aube (J.V.D.K. 5:5-10, V3/ 04:55 - 05:42), Lights, (M.M.: 9:5 -10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25) y Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:5-10 V18/10:48 -17:36) son películas en las que la fotografía llama la atención sobre la luz en sí misma. En el film Taller (N.H.16:5-10, V14/ 00:00 -10:48), "la imagen es fija de un pedazo de pared y sus adornos" mientras la atención se concentra en el sonido. Sin embargo, la iluminación y exposición varían levemente, y, al ser la única variación en la imagen, la atención se centra en la luz misma, que es la que produce estas diferencias de claridad. Este tipo de cinematografía trabaja con la luz evidenciando la manera en que es un material constitutivo del filmar.

Diecinueve de los 20 filmes observados son filmados en película analógica. Sólo uno está grabado en video. Desde las más antiguas hay un interés por el material cinematográfico y su reacción a la luz. En Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:5-10 V18/10:48 -17:36) se nota el uso de fílmico a color y blanco y negro, y el cuidado en la exposición. En Emak Bakia, (M.R. 3:5-10, V1/ 06:50 -08:00), la película está evidentemente siendo probada de forma experimental en su reacción a las luces y sombras y en Lights, (M.M.: 9:5 -10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25) existe manipulación en la exposición para enterrar los negros y resaltar la cromática de las diversas fuentes de luz.

En Ensemble for Somnambulists (M.D. 4:5-10, V2/ 01:20 - 03:00) "Hay un uso del fílmico especial para dar esa sensación de alto contraste y de juego con la luz" probablemente trabajado desde el revelado. Bridges-Go-Round (S.C. 8:5-10, V6/ 04:40 - 05:10) usa, seguramente, un material de alto contraste colorizado posteriormente. Antonio Valencia (D.D. 21:5-10, V19/ 00:45- 05:35) evidencia su experimentación con "cómo reacciona la película a la luz" manipulando la exposición para mostrar claramente el grano. Al igual que en Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:5-10 V18/10:48 -17:36), la imagen se sobreexpone y todo se enblanquece. Este es un efecto que sucede siempre al rodar en fílmico. Dejar estas partes o "colas", que normalmente se desechan, es la manera en que el material cinematográfico se evidencia, la película se quema. (Anexo 8)

4.1.2.2 Uso del sonido

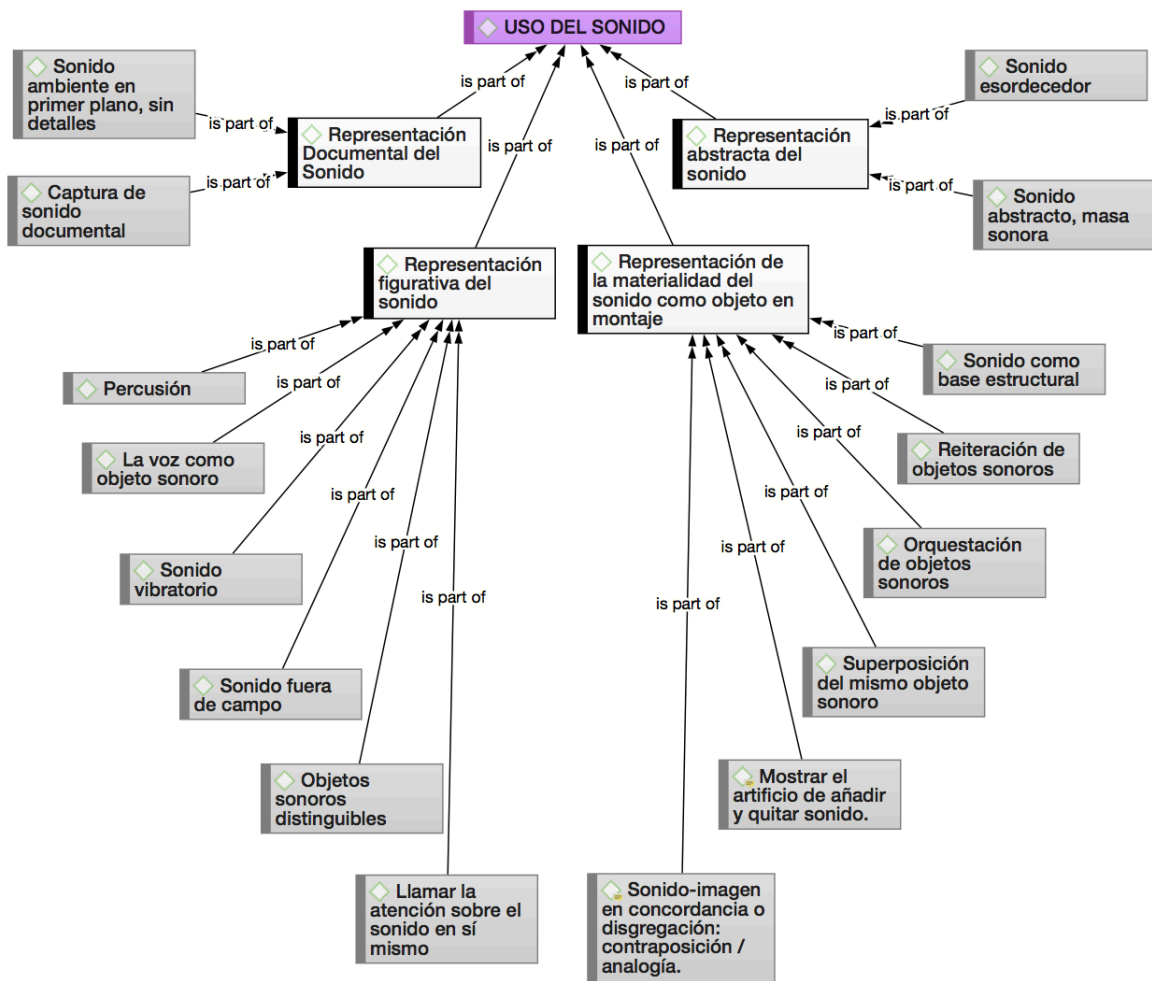


Gráfico 5: Categoría Uso del Sonido (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Representación abstracta del sonido

En las películas experimentales analizadas se identificaron dos formas de usar el sonido de manera que no constituya un objeto identificable (Anexo 9). Éste es representado como sonido abstracto, masa sonora en *Come Out* (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39), donde “va de un sonido concreto reiterativo que llama la atención sobre sí mismo, a un sonido abstracto, donde los objetos sonoros están cada vez más juntos hasta que se vuelven una sola masa sonora”. El sonido repite y superpone las palabras “come out” hasta que no se entiende nada.

Usar un sonido ensordecedor es otra manera de volver abstractos a los objetos sonoros. En Antonio Valencia (D.D. 21:6-12, V19/ 00:45- 05:35) “El texto habla de lo ruidoso que es el mar”. “El mar está siempre presente hasta que su sonido es tan fuerte que es ensordecedor. El texto habla de que ser ruidoso puede deberse a nacer junto al mar y querer desafiarlo”.

Representación figurativa del sonido

Se identificó que las películas logran representar figurativamente el sonido cuando trabajan con objetos sonoros distinguibles (Anexo 10). Por ejemplo, Bridges-Go-Round (S.C. 8:6-12, V6/ 04:40 - 05:10) trabaja una música concreta y es por ello que el sonido vibratorio y la percusión se logran distinguir como objetos sonoros individuales. En Everywhere at Once (A.B. 15:6-12, V13/ 00:00 - 01:14), “el sonido es tratado como una orquestación de objetos sonoros. A las imágenes se les asigna un sonido de manera un tanto caricaturesca”.

Es interesante que muchas películas experimentales analizadas utilizan la voz como objeto sonoro. En Diario, Parte 1 (D.P. 11:6-12, V9/ 00:41- 01:41) Perlov describe en off: “mi primera toma, mi segunda; hasta que declara: añado sonido”. De esta manera la voz “llama la atención sobre el hecho de filmar”. En Noa Noa (L.S. 12:6-12, V10/ 00:00- 08:15), “La película usa la voz como objeto sonoro para retratar a la hija de la realizadora”. Es un retrato silencioso hasta que “en el minuto 7 empiezan imágenes a color y se escucha a la niña cantando una canción que continúa hasta el final”. En Antonio Valencia (D.D. 21:6-12, V19/ 00:45- 05:35) aparece la locución de un comentarista deportivo que grita “goooooo”. La voz es usada como objeto sonoro, donde lo que se destaca es la cantidad de palabras y el volumen” solapando el sonido del mar.

En general, en las películas experimentales analizadas existe un uso muy particular del sonido fuera de campo. Éste se conjuga con la voz en Despedida, Extracto (A.C. 19:6-12, V17/ 00:07 - 01:51), donde el sonido de una voz recitando no coincide con la imagen y sólo después vemos el rostro del recitador, y en Taller (N.H.16:6-12, V14/ 00:00 -10:48) donde el sonido es utilizado “como registro de un espacio físico que no aparece en cámara. Se escucha el ambiente de la habitación mientras la

voz de Narcisa Hirsch describe lo que hay fuera de campo”. La voz amplía el espacio haciendo descripciones.

Trabajar con el sonido de forma figurativa implica llamar la atención sobre el sonido en sí mismo. Esto se demuestra en varios ejemplos y de diversas maneras. En Despedida, Extracto (A.C. 19:6-12, V17/ 00:07 - 01:51) “El sonido es usado de forma documental para retratar un barrio, crea asociaciones desde el fuera de campo y aparece antes o después de su imagen asociada, montándose sobre planos que muestran otros objetos, personas o situaciones y llamando de este modo la atención sobre sí mismo”. En Diario, Parte 1 (D.P. 11:6-12, V9/ 00:41-01:41) el realizador “declara: añadido sonido” y también “el sonido acompaña imágenes que no le corresponden” y en Noa Noa (L.S. 12:6-12, V10/ 00:00- 08:15), “el sonido aparece luego de la ausencia”.

Antonio Valencia (D.D. 21:6-12, V19/ 00:45- 05:35) es un caso particular puesto que la película toda es sobre la naturaleza del sonido. “Un texto enigmático diserta sobre lo que es ser de "naturaleza ruidosa" y llama de esta manera la atención sobre el sonido de la película en sí mismo”, y esto se acompaña del mar ensordecedor y la voz que lo solapa. En E Unum Pluribus (L.G. 22:6-12, V20/ 4:50 -14:24), “el sonido es reiterativo. El mismo sonido se superpone sobre sí mismo”. Sound of a shadow (L.S 14:6-12, V12/ 01:00 - 02:13) trabaja la “alternancia entre música, silencio, y sonido ambiente.” Come Out (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39) propone un sonido que va en “contraposición a la imagen, va de un sonido concreto reiterativo que llama la atención sobre sí mismo, a un sonido abstracto”. En Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36) “Existe una reiteración de sonidos de pájaros cantando mientras los planos si varían llamando la atención sobre un sonido ambiente en particular”. En Everywhere at Once (A.B. 15:6-12, V13/ 00:00 - 01:14) “Los cortes abruptos, que muchas veces no dejan al objeto sonoro concluir el decaimiento de su onda hasta el final, o hacen que el objeto sonoro empiece luego del ataque, llaman la atención sobre el sonido en sí mismo”.

Todos los recursos descritos constituyen diversas maneras de recalcar que el sonido existe y forma parte de la película, son formas de representar el sonido como ente constitutivo del cine experimental.

Representación documental del sonido

Una forma experimental de representar el sonido de manera documental (Anexo 11), es usar el sonido ambiente en primer plano, sin detalles, contrario a lo que se acostumbra en los modelos convencionales. Se categoriza como representación documental porque carece del artificio de recalcar y embellecer el sonido. Uno de los ejemplos es *Sound of a shadow* (L.S 14:6-12, V12/ 01:00 - 02:13) con “el plano de los pasos en la estación donde todo se escucha, pero no las pisadas”. Otros ejemplos son: *Diario, Parte 1* (D.P. 11:6-12, V9/ 00:41- 01:41), cuando, en un momento, el ambiente de la calle se escucha sobre imágenes domésticas donde las acciones no suenan; en *Notas, Encantaciones: Parte 1* (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36) los planos “varían llamando la atención sobre un sonido ambiente en particular” que se mantiene; y en un momento de *Antonio Valencia* (D.D. 21:6-12, V19/ 00:45- 05:35) “se escucha sólo el sonido ambiente del mar. Planos con sonido ambiente, sin detalles” de las acciones de los jugadores de fútbol que se ven.

Otros ejemplos de recursos formales que evidencian una captura de sonido documental son: *Sound of a shadow* (L.S 14:6-12, V12/ 01:00 - 02:13) donde el sonido captura el entorno; *Taller* (N.H.16:6-12, V14/ 00:00 -10:48) donde “el sonido se usa de manera documental y como registro de un espacio físico que no aparece en cámara”; En *Despedida, Extracto* (A.C. 19:6-12, V17/ 00:07 - 01:51) “el sonido es usado de forma documental para retratar un barrio”. *Antonio Valencia* (D.D. 21:6-12, V19/ 00:45- 05:35) “el sonido es documental, pero enrarecido” y en *Notas, Encantaciones: Parte 1* (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36) se trata de “sonido documental” en el sentido de que corresponde al campo y ciudad que se retratan.

Representación de la materialidad del sonido como objeto en montaje

Mostrar el artificio de añadir y quitar sonido es un recurso formal muy efectivo para que quien observa una película no dé por hecho que éste simplemente acompaña la imagen; lo materializa, lo convierte en objeto que puede estar o no. (Anexo 12) En *Diario Parte 1* (D.P. 11:6-12, V9/ 00:41- 01:41), Perlov “declara: añadido sonido. A partir de ese momento comienza el sonido ambiente de las imágenes que se presentan”. En el caso de *Noa Noa* (L.S. 12:6-12, V10/ 00:00- 08:15), “la película

empieza con un destello y el pitido de sincronización de audio, para dar paso a imágenes mudas” y “en el minuto 7 empiezan imágenes a color y se escucha a la niña cantando”; el filme avisa que el sonido existe, aunque luego se le permita estar ausente por largo rato. *Sound of a shadow* (L.S 14:6-12, V12/ 01:00 - 02:13) trabaja la “alternancia entre música, silencio y sonido ambiente” y *Everywhere at Once* (A.B. 15:6-12, V13/ 00:00 - 01:14) presenta “cortes abruptos” de sonido.

La reiteración u orquestación de objetos sonoros es otra manera de recalcar la materialidad del sonido. *Come Out* (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39) trabaja “un sonido concreto reiterativo” hasta su abstracción. En *Notas, Encantaciones: Parte 1* (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36) “existe una reiteración de sonidos de pájaros”. E *Unum Pluribus* (L.G. 22:6-12, V20/ 4:50 -14:24) trabaja la reiteración y la superposición del mismo objeto sonoro, multiplicándolo y colocándolo sobre sí mismo, casi al mismo tiempo. En *Everywhere at Once* (A.B. 15:6-12, V13/ 00:00 - 01:14) “el sonido es tratado como una orquestación de objetos sonoros”. Entre todos los sonidos se crean ritmos, armonías.

Comprenderlo como materialidad, permite usar el sonido como base estructural de una película. Tal es el caso de los dos filmes de Narcisa Hirsch analizados, *Taller* (N.H.16:6-12, V14/ 00:00 -10:48) donde el concepto es centrar el contenido en lo que sucede en el sonido y *Come Out* (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39) donde lo sonoro es “usado en contraposición a la imagen” y se realiza un solo movimiento de la figuración a la abstracción en toda la duración del filme. Sin ese movimiento sonoro, no existiría la película y por ello es su base estructural.

Si se imagina el sonido como un objeto material con el que se puede trabajar en el cine, resulta fácil pensar en la relación sonido-imagen en concordancia o disgregación: contraposición / analogía. Esto quiere decir que el sonido puede acompañar a su imagen original o separarse de ella y colocarse en otro lugar o que el sonido que acompaña una imagen puede escucharse de forma analógica o contrapuesta en sus características. En *Sound of a shadow* (L.S 14:6-12, V12/ 01:00 - 02:13) “el sonido acompaña imágenes que no le corresponden aparece y se va y lo mismo sucede con la música” *Everywhere at Once* (A.B. 15:6-12, V13/ 00:00 - 01:14) trabaja el sonido por analogía con la imagen, aunque con

disgregación, porque no utiliza los sonidos originales. En Diario, Parte 1 (D.P. 11:6-12, V9/ 00:41- 01:41) “el sonido aparece luego de la ausencia” y “acompaña imágenes que no le corresponden”. En Taller (N.H.16:6-12, V14/ 00:00 -10:48) “el sonido es un objeto sonoro disgregado de la imagen”. Come Out (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39) es una clara muestra del sonido “usado en contraposición a la imagen”, mientras en Despedida, Extracto (A.C. 19:6-12, V17/ 00:07 - 01:51) el sonido “crea asociaciones desde el fuera de campo y aparece antes o después de su imagen asociada, montándose sobre planos que muestran otros objetos, personas o situaciones”. El sonido en Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36) “se coloca sobre planos que no siempre corresponden causando disgregación entre sonido e imagen” y en E Unum Pluribus (L.G. 22:6-12, V20/ 4:50 -14:24) “al final hay un plano fijo sobre el que un mismo sonido se sigue repitiendo”.

4.1.2.3 Uso del movimiento

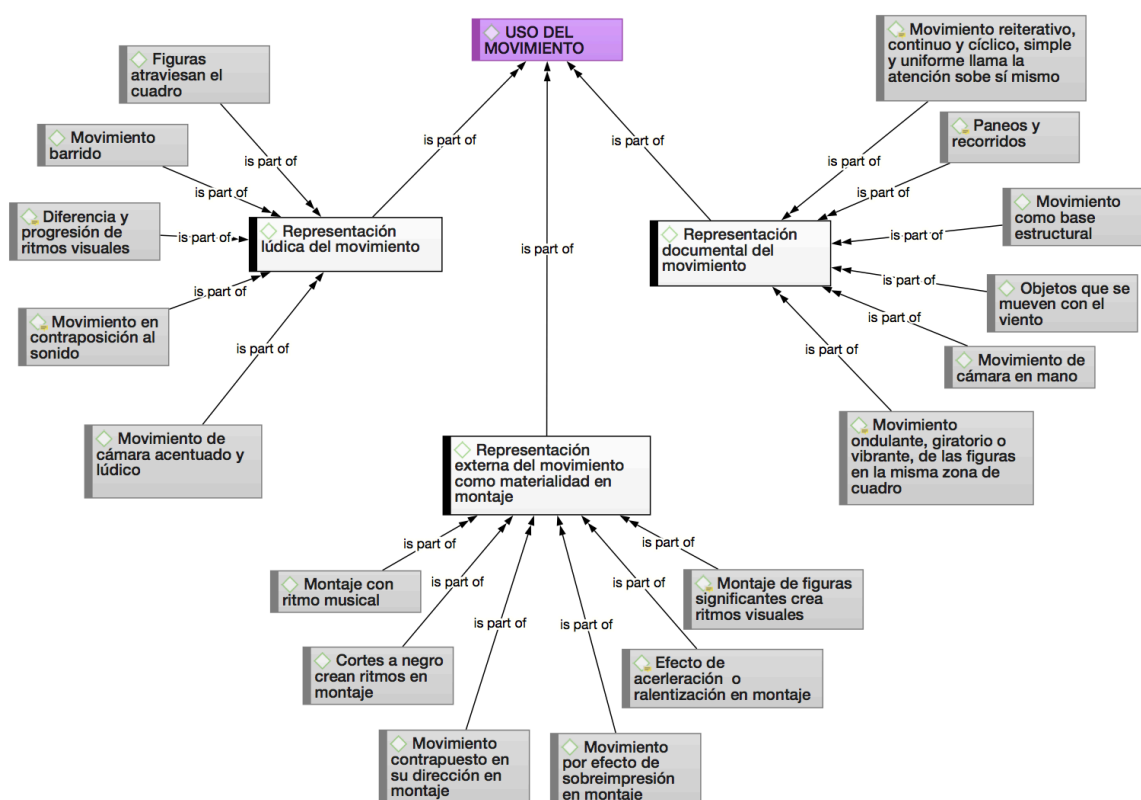


Gráfico 6: Categoría Uso del Movimiento (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Representación lúdica del movimiento

El movimiento de cámara acentuado y lúdico se puede ver en varias películas analizadas (Anexo 13). En *Unconscious London Strata* (S.B. 6:7-14, V4/ 02:42 - 04:20) “las figuras abstractas de luz están en constante vibración” debido al movimiento de cámara. En *Emak Bakia*, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00 la cámara se mueve siguiendo la dirección de los objetos luminosos. En *Ensemble for Somnambulists* (M.D. 4:7-14, V2/ 01:20 - 03:00) “las figuras blancas, más allá de sus movimientos dancísticos, se mueven por la pantalla”. Esto se genera por un movimiento de cámara que recorre los cuerpos, se acerca, se aleja y se desplaza para mirarlos desde distintos ángulos. La película donde esto se ve de la manera más clara es *Lights*, (M.M.: 9:7 -14, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25) donde “las luces hacen dibujos de líneas sobre la película”. *Photograph of wind* (L.S. 13:7-14, V11/ 00:10 -03:00) presenta un “movimiento barrido, giratorio, reiterativo y constante”. En general, el movimiento barrido produce que las figuras generen líneas, lo que se conoce como estela de movimiento, y para ello es necesario que la cámara se mueva veloz en relación a la velocidad de obturación.

Bridges-Go-Round (S.C. 8:7-14, V6/ 04:40 - 05:10) trabaja la diferencia y progresión de ritmos visuales, es en verdad una danza visual, un estudio del movimiento en el sentido más cercano a lo que éste significa para el arte plástico: “diferencia y progresión de ritmos visuales, perspectiva, engrosamiento y crecimiento de líneas” en cómo la cámara recorre las imágenes de puentes. El movimiento en contraposición al sonido es algo a recalcar en el caso de la ya descrita *Come Out* (N.H. 17:7-14, V15/ 00:00 - 11:39) en la que “es usado en contraposición y relación al sonido”. Permite ir de una imagen masa, desenfocada, a una imagen concreta.

La representación lúdica del movimiento, desde el juego con la cámara o desde la observación de movimientos de los objetos, genera un trabajo experimental en que las figuras atraviesan el cuadro, y este recorrido es recalcado para representar el movimiento en sí mismo. Esto se observa en varias películas: en *Ensemble for Somnambulists* (M.D. 4:7-14, V2/ 01:20 - 03:00) “las figuras blancas” que representan bailarines danzando se mueven de un lado a otro del cuadro

cinematográfico; en *The Wonder Ring* (S.B. 7:7-14, V5/ 00:25 - 01:05), “el movimiento también es un tema al hacer paneos y recorridos siempre hacia la derecha. Esto quiere decir que las figuras atraviesan el cuadro siempre hacia la izquierda”; en *La Chambre* (C.A. 10:7- 14, V8/ 1:08 - 07:30), “las figuras atraviesan el cuadro siempre hacia la izquierda”; en *Photograph of wind* (L.S. 13:7-14, V11/ 00:10 -03:00), “Una cámara hace un paneo de 360 grados. La figura atraviesa el cuadro siempre hacia la izquierda”; en *Rapsodia en Bogotá* (J.M.A. 18:7-14, V16/ 08:26- 10:24), “autos, transeúntes, edificios son figuras que atraviesan el cuadro en diversas direcciones”; y en *Antonio Valencia* (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35) también se observa que, de manera lúdica, “las figuras atraviesan diversas zonas de cuadro” y que “las acciones no tienen concordancia de causa y efecto porque se cortan en montaje, y esto genera que la atención recaiga sobre el movimiento de las figuras en sí mismo”.

Representación documental del movimiento

Esta subcategoría agrupa formas del movimiento en el cine experimental que se relacionan con técnicas documentales o que registran, de manera naturalista, movimientos de los objetos pertenecientes a la realidad representada. (Anexo 14)

Movimientos de cámara sobrios que logran priorizar el contenido en la imagen, son los paneos y recorridos presentes en *The Wonder Ring* (S.B. 7:7-14, V5/ 00:25 - 01:05) donde se realizan “siempre hacia la derecha”; lo mismo sucede en *La Chambre* (C.A. 10:7- 14, V8/ 1:08 - 07:30) donde “Una cámara sobre trípode hace un paneo de 360 grados” para describir una habitación.

Otra técnica de registro documental por excelencia, es el movimiento de cámara en mano, pero en el cine experimental este recurso adquiere otra dimensión; documenta no sólo la realidad externa sino la realidad corporal de quien ha realizado la película, su sostener el instrumento de captura de la imagen, su respiración, su pulso. En *Sound of a Shadow* (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13) “Los planos son fijos, pero en mano” y en *Antonio Valencia* (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35), también se evidencia “la cámara fija, pero en mano”.

Una forma bella y sutil de representar el movimiento de las figuras en plano de

manera documental, es mostrar objetos que se mueven con el viento. En *Sound of a shadow* (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13) “Una telaraña vibra con el viento”; pero la película que por excelencia trata como tema este movimiento, es *Photograph of wind* (L.S. 13:7-14, V11/ 00:10 -03:00). En ella, “la cámara sigue a la hija de la realizadora que corre en círculos a su alrededor con el viento haciendo volar su cabello. Movimiento barrido, giratorio, reiterativo y constante. Al final, la película hace un fundido a imágenes a color de hojas rojas de otoño, desenfocadas, que se mueven con el viento, y vibran”. La película experimenta con la premisa de tomarle una fotografía al movimiento que produce el viento.

Fuera de los movimientos de cámara, un recurso para representarlo de manera documental, es puntualizar con la imagen el movimiento ondulante, giratorio o vibrante de las figuras, en la misma zona de cuadro. En *Emak Bakia*, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00) una escultura gira reiteradas veces sobre sí misma. En *Unconscious London Strata* (S.B. 6:7-14, V4/ 02:42 - 04:20), “las figuras abstractas de luz están en constante vibración” y esta vibración sucede en la misma zona de cuadro. *Sound of a shadow* (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13) muestra “imágenes con movimiento reiterativo, constante y cíclico, barrer, pies atraviesan el cuadro. Hojas se reflejan en el agua y se mueven con el viento”. En la ya descrita *Photograph of wind* (L.S. 13:7-14, V11/ 00:10 -03:00), “la cámara sigue a la hija de la realizadora que corre en círculos a su alrededor”, esto provoca que la niña se convierta en una figura con movimiento vibratorio en la misma zona de cuadro y lo mismo sucede con *Rapsodia en Bogotá* (J.M.A. 18:7-14, V16/ 08:26- 10:24) que presenta “movimientos visuales dentro del plano” como semáforos que se prenden en una zona de la imagen.

Un recurso experimental en las películas analizadas es evidente cuando el movimiento reiterativo, continuo y cíclico, simple y uniforme, llama la atención sobre sí mismo por la puntualización de estas características. En *Emak Bakia*, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00) “Cuando la cámara queda quieta es para dar paso al movimiento reiterativo, ondulante, giratorio de los objetos significantes” y en *Paris a L'aube* (J.V.D.K. 5:7-14, V3/ 01:43 -02:20) se muestran “planos de humo constante saliendo de chimeneas, las ondas del agua”. En *The Wonder Ring* (S.B. 7:7-14, V5/ 00:25 - 01:05), se muestran “paneos y recorridos siempre hacia la

derecha”, movimiento reiterativo que termina por llamar la atención sobre sí mismo.

En *La Chambre* (C.A. 10:7- 14, V8/ 1:08 - 07:30) “una cámara sobre trípode hace un paneo de 360 grados dentro de un departamento hacia la derecha”, “pronto se detiene y regresa, pero esta vez hacia el otro lado, de izquierda a derecha. El planteamiento de un movimiento simple, uniforme, fácil de comprender y las variaciones sobre ese movimiento conforman una manera magistral de llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo”. *Photograph of wind* (L.S. 13:7-14, V11/ 00:10 -03:00) trabaja “un movimiento simple, uniforme” en una forma similar a la película de Akerman. *Notas, Encantaciones: Parte 1* (A.C. 20:7-14 V18/10:48 - 17:36) muestra “movimiento reiterativo y uniforme de la nieve”. En *E Unum Pluribus* (L.G. 22:7-14, V20/ 4:50 -14:24) “la atención es concentrada en el movimiento reiterativo de calcar con lápices de color una moneda sobre papel, es un movimiento continuo y cíclico de los objetos sobre el plano”.

Come Out (N.H. 17:7-14, V15/ 00:00 - 11:39) que durante todo el film presenta un solo movimiento que va “de una imagen masa, desenfocada, a una imagen concreta” en “ausencia de cortes” usa el movimiento como base estructural, es decir que el esqueleto primordial de la película se sostiene sobre una propuesta específica sobre el movimiento. Este material constitutivo del cine también es la base estructural de *Rapsodia en Bogotá* (J.M.A. 18:7-14, V16/ 08:26- 10:24) pero trabajado por medio de un “montaje de acuerdo al ritmo musical”.

Representación externa del movimiento como materialidad en montaje

Representar el movimiento de manera externa implica el trabajo con los movimientos internos de cuadro desde el montaje. Desde esta herramienta se observan distintos recursos que puntualizan la existencia del movimiento en sí, como material de construcción de un film. (Anexo 15)

Rapsodia en Bogotá (J.M.A. 18:7-14, V16/ 08:26- 10:24) presenta un montaje con ritmo musical. “Autos, transeúntes, edificios, son figuras que atraviesan el cuadro en diversas direcciones. El montaje con ritmo musical llama la atención sobre movimientos visuales dentro del plano”. Las figuras circulan en una dirección en un

plano y en la opuesta en el siguiente y esto demuestra que, además, la película trabaja de forma clara el movimiento contrapuesto en su dirección en montaje.

Tanto en *Emak Bakia*, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00) donde “el movimiento de cámara es acentuado y lúdico” como en *Everywhere at Once* (A.B. 15:7-14, V13/ 00:00 - 01:14) donde “las figuras se montan en cuanto a su forma, duración y ritmo espacial de montaje en relación al ritmo sonoro” y “los significantes se dan por asociación de formas”, se trabaja un tipo de movimiento en el que el montaje de figuras significantes crea ritmos visuales. En *Sound of a shadow* (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13) “cortes a negro crean ritmos en montaje”. Esto significa una suspensión del flujo de la imagen y es un recurso análogo al de llamar la atención sobre el sonido haciendo evidente su alternancia ausencia - presencia. Momentos donde el cuadro está negro y sólo se escucha sonido, o se hace una pausa larga, llaman la atención sobre la imagen como materialidad cuando ésta vuelve a aparecer.

Hay maneras de trabajar el movimiento como materialidad fuera de su dimensión naturalista. Uno de ellos es el efecto de aceleración o ralentización en montaje. En *Lights*, (M.M.: 9:7 -14, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25) “existe un efecto de aceleración” donde los movimientos de las luces y las líneas que producen sobre negro se acentúan al suceder más rápido de lo normal. En *Antonio Valencia* (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35) por el contrario, “el movimiento es ralentizado, en cámara lenta. La gente juega fútbol muy lento e igualmente lento se mueven las olas del mar”.

El movimiento por efecto de sobreimpresión en montaje, es otra manera de recalcarlo. En *Ensemble for Somnambulists* (M.D. 4:7-14, V2/ 01:20 - 03:00) las figuras dancísticas se superponen unas a otras. En *Bridges-Go-Round* (S.C. 8:7-14, V6/ 04:40 - 05:10) una imagen de líneas ascendentes, parte de un puente, se superpone sobre otra donde las líneas se mueven en sentido descendente y esto crea cruces de elementos visuales y ritmo propio. En *E Unum Pluribus* (L.G. 22:7-14, V20/ 4:50 -14:24) “imágenes del mismo movimiento se superponen” generando un efecto de multiplicación de la misma acción, que habla además sobre la reiteración de un acto hasta el infinito como tema principal de la película.

4.1.2.4 Recursos elegidos para el propio cortometraje documental experimental

Después de analizados los posibles recursos para la representación del sonido, la luz y el movimiento, se han elegido aquellos que son de relevancia para ser implementados en la creación del cortometraje documental experimental planteado. Aunque ha sido muy importante entenderlos como opciones, se han descartado aquellos recursos que trabajan con la luz o el sonido de una forma abstracta, priorizando el sentido de registro documental de estos elementos del entorno, para lo que fue necesario que los objetos fueran mostrados de una manera figurativa. Por este mismo sentido documental, se descartaron formas lúdicas del uso de la cámara y efectos en montaje como sobreimpresiones, aceleraciones o ralentizaciones. También se descartaron técnicas manuales de uso del material de registro como rayaduras, colorizaciones o montaje manual, todo para dar una idea de crudeza y realzar la experimentación que ya implica simplemente el uso del fílmico con todas sus exigencias de trabajo, limitaciones y posibilidades.

Uso de la luz

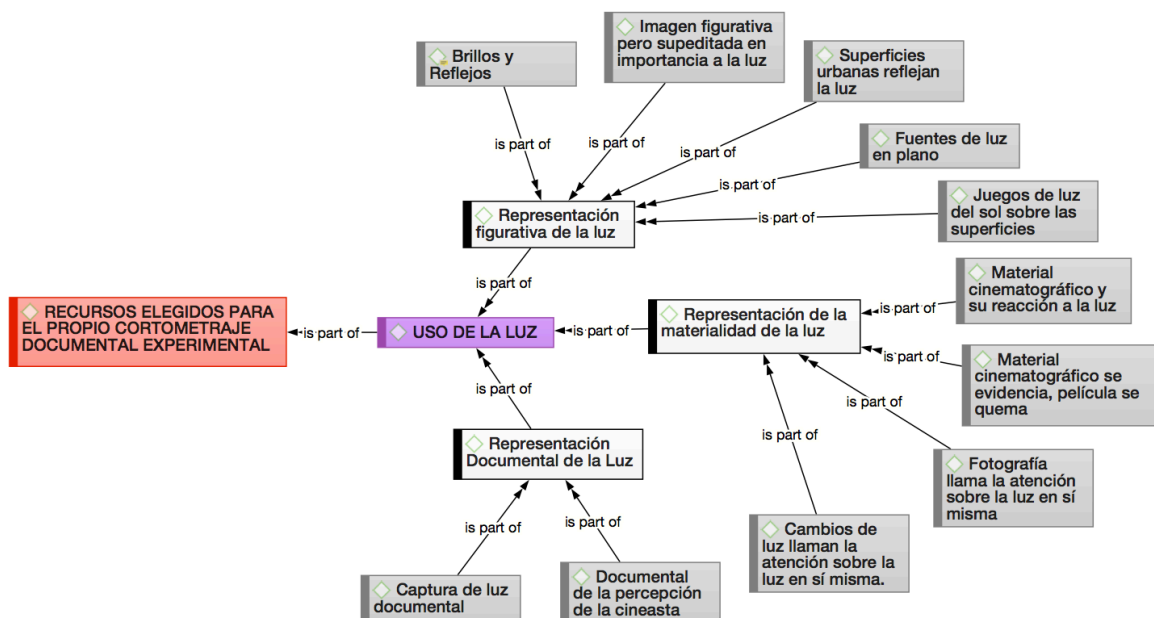


Gráfico 7: Categoría Recursos Elegidos para el Propio Cortometraje Documental Experimental, Uso de la luz (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Representación figurativa de la luz: Brillos y Reflejos; Fuentes de luz en plano; Imagen figurativa pero supeditada en importancia a la luz; Juegos de luz del sol sobre las superficies; Superficies urbanas que reflejan la luz.

Representación de la materialidad de la luz: Cambios de luz que llaman la atención sobre la luz en sí misma; Fotografía que llama la atención sobre la luz en sí misma; Material cinematográfico se evidencia, película se quema; Material cinematográfico y su reacción a la luz.

Representación documental de la luz: Captura de luz documental; Documental de la percepción de la cineasta.

Uso del Sonido

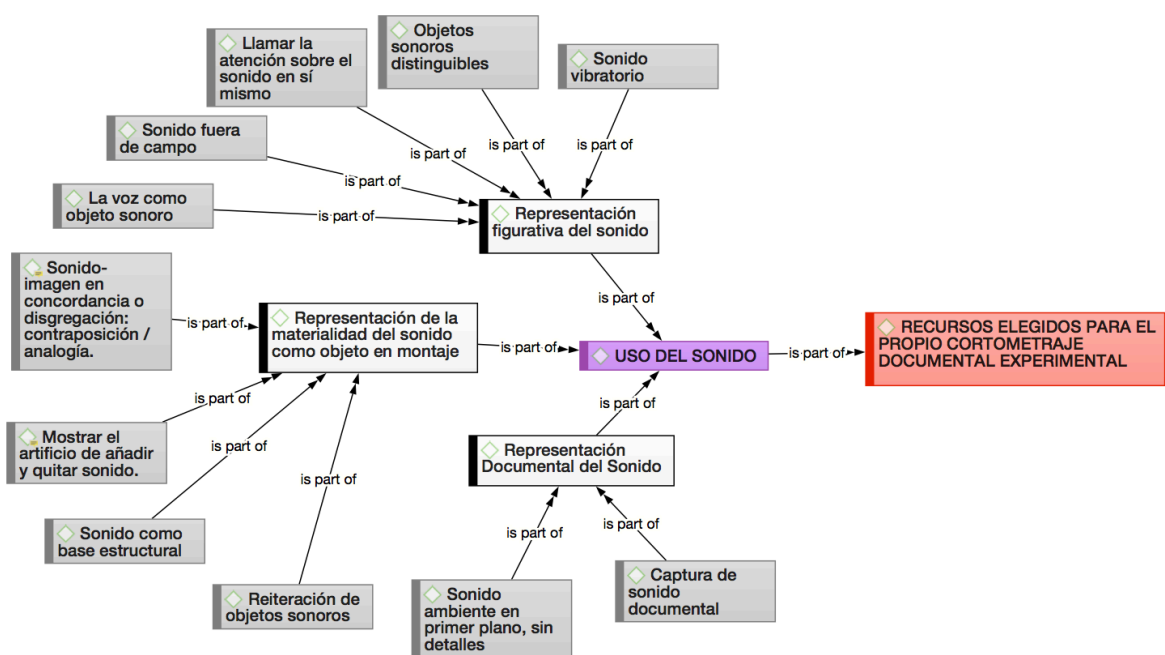


Gráfico 8: Categoría Recursos Elegidos para el Propio Cortometraje Documental Experimental, Uso del sonido (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Representación figurativa del sonido: La voz como objeto sonoro; Llamar la atención sobre el sonido en sí mismo; Objetos sonoros distinguibles; Sonido fuera de campo; Sonido vibratorio.

Representación de la materialidad del sonido como objeto en montaje: Mostrar el artificio de añadir y quitar sonido; Reiteración de objetos sonoros; Sonido como base estructural; Sonido-imagen en concordancia o disgregación: contraposición / analogía.

Representación documental del sonido: Captura de sonido documental; Sonido ambiente en primer plano, sin detalles.

Uso del Movimiento

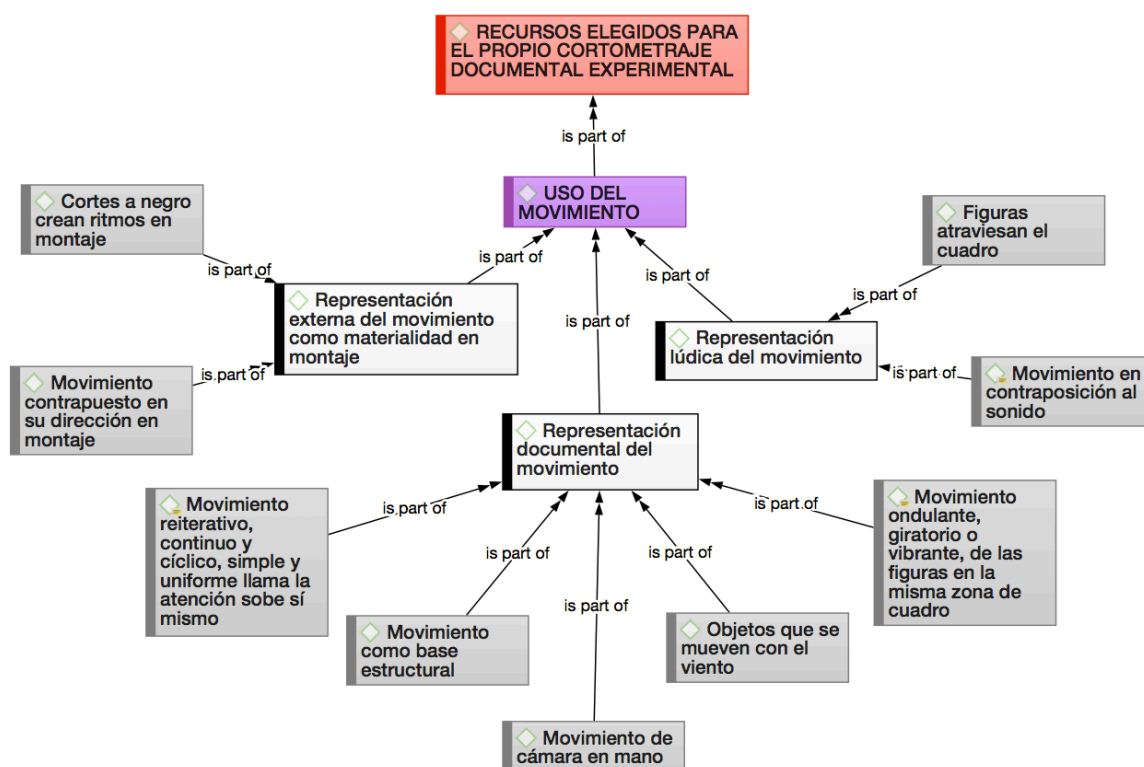


Gráfico 9: Categoría Recursos Elegidos para el Propio Cortometraje Documental Experimental, Uso del movimiento (Fuente: base de datos ATLAS.ti) Elaborado por: Romero (2020)

Representación lúdica del movimiento: Figuras atraviesan el cuadro; Movimiento en contraposición al sonido.

Representación documental del movimiento: Movimiento como base estructural; Movimiento de cámara en mano; Movimiento ondulante, giratorio o vibrante, de las figuras en la misma zona de cuadro; Movimiento reiterativo, continuo y cíclico,

simple y uniforme llama la atención sobre sí mismo; Objetos que se mueven con el viento.

Representación externa del movimiento como materialidad en montaje: Cortes a negro crean ritmos en montaje; Movimiento contrapuesto en su dirección en montaje.

4.2. Triangulación

A continuación, se procede a la triangulación de los resultados según los pasos descritos en la metodología y según la definición de Cisterna (2005):

Entiendo por “proceso de triangulación hermenéutica” la acción de reunión y cruce dialéctico de toda la información pertinente al objeto de estudio surgida en una investigación por medio de los instrumentos correspondientes, y que en esencia constituye el corpus de resultados de la investigación. Por ello, la triangulación de la información es un acto que se realiza una vez que ha concluido el trabajo de recopilación de la información. El procedimiento práctico para efectuarla pasa por los siguientes pasos: seleccionar la información obtenida en el trabajo de campo; triangular la información por cada estamento; triangular la información entre todos los estamentos investigados; triangular la información con los datos obtenidos mediante los otros instrumentos y; triangular la información con el marco teórico. (pág. 68)

En los apartados denominados: resultados de las entrevistas y resultados del análisis documental, se presentan ya las redes semánticas que engranan lo analizado en los discursos de ambas actrices sociales, y también las obtenidas de la observación de los documentos audiovisuales. Por ello, los siguientes pasos consisten en realizar la triangulación entre técnicas de recolección de información y con el marco teórico, lo que permite encontrar recursos específicos, conceptos y prácticas a ser utilizados en la elaboración del cortometraje documental experimental producto de esta investigación.

4.2.1 Triangulación de datos y teórica

Uso de la luz

La subcategoría técnicas manuales de juego con la luz, se evidencia como un grupo de recursos de trabajo en ambas entrevistadas: A.C. 1:17-23 “en ese tiempo todavía podía terminar en película y mostrar así el film”; D.D. 2:30-38 “tengo todavía un montón de cortos en super-8 pintados, tengo en 16, que yo misma revelaba”; y

se relaciona con el análisis documental en cuanto a las figuras en luz y sombra de alto contraste que son trabajadas en Bridges-Go-Round (S.C. 8:7-14, V6/ 04:40 - 05:10) y en Emak Bakia, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00) desde un juego manual de exposición y revelado; y con la subcategoría representación abstracta de la luz con los ejemplos de Lights, (M.M.: 9:5 -10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25) y Unconscious London Strata (S.B. 6:7-14, V4/ 02:42 - 04:20). Según Torres y Garavelli, (2014) “muchos de los experimentos consistieron en hacer cine sin cámara, es decir, mediante la intervención directa sobre el celuloide (mediante rayaduras, pintura, etc.)” (pág. 11). Recursos como estos son descritos también por Salama (2014) al hablar de cine experimental argentino:

Mantener la lente de la cámara tapada y aun así disparar dos rollos de material Super-8, no puede sino considerarse como el desafío propio de un realizador que busca expandir los límites de la percepción. La lógica más básica de filmación se ve invertida desde el momento en el cual decide utilizar como única entrada de luz el visor de su cámara. La metáfora de la visión que tenemos cuando mantenemos los ojos cerrados, que tanto interesó a Stan Brakhage (1963) se vuelve acción concreta en una película hecha literalmente a ciegas. Estamos frente a un experimento cinematográfico extremo: *Espectro*, de tres minutos de duración, realizado por Sergio Subero. (pág. 4)

Estas técnicas implican manipulación de la película cinematográfica, ya sea al montarla como algo físico, con moviola, al exponerla o revelarla en extremo, pintarla, rayarla, o ya sea al capturar la imagen desde la cámara, desenfocándola o distorsionándola para generar estela visual de movimiento. La observación y análisis de estas manipulaciones efectistas fue fundamental para comprender la dimensión constitutiva en el cine experimental, de la luz como material, con ejemplos concretos donde la idea de la representación de este elemento, despojado de otros significantes, se lleva al extremo de la abstracción. Sin embargo, este tipo de recursos fue descartado en el producto trabajado para dar paso a otros, más sutiles, relacionados al registro documental y figurativo de la luz.

Las películas Emak Bakia, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00), Bridges-Go-Round (S.C. 8:7-14, V6/ 04:40 - 05:10), Lights, (M.M.: 9:5 -10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25), Antonio Valencia (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35), Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36) y Ensemble for Somnambulists (M.D. 4:5-10, V2/ 01:20 - 03:00); trabajan la experimentación con el material cinematográfico y su reacción a la luz, o sea con las características propias del tipo de película

utilizada, llegando incluso a mostrar cómo la película se quema, y se relacionan con la subcategoría emergente de las entrevistas materialidad de la captura fotográfica que implica trabajar con A.C. 1:9-11 “cómo la película responde a la luz” y realizar una búsqueda particular relacionada con el formato en proyectos D.D. 2:20-32: “filmados todos en filmico”. Esta preocupación por el material de registro se relaciona con lo descrito por Torres y Garavelli (2014) con respecto a la actualidad del cine experimental argentino, pero que bien se aplica a una tendencia actual creciente en América Latina:

En los últimos años, hay un interés renovado por el cine experimental y una producción continuada. Los artistas ya “consagrados” como Claudio Caldini o Narcisa Hirsch, entre otros, siguen proyectando sus trabajos con éxito y propagando el cine experimental. Los jóvenes realizadores, continuadores de la pasión por el arte del celuloide, experimentan en formato Super 8 o 16mm con la materialidad y la potencialidad del cine. (pág. 10)

La idea de lo que implica el uso del material cinematográfico y cómo éste puede evidenciar un trabajo con la luz, resultó indispensable para el producto realizado posteriormente que fue rodado también en película analógica super 8mm, con especial atención por lo que significa trabajar con material reversible color y lo que implica su uso técnico, cámara y revelado.

Las subcategorías producto de las entrevistas, crudeza vs. esteticismo de la luz, en lo referente a la inmediatez del A.C. 1:9-11: “trabajo fotográfico casi perecible, en el espacio público”, y el abandono de la prolijidad, D.D. 2:23-32 “a veces hacíamos planos un poco más estudiados, tratando de cuidar un poco más estéticamente la luz y todo; pero nos jugaba en contra porque al hacer eso perdíamos un poco la crudeza de lo que estábamos tratando de hacer”; la luz en el tiempo, A.C. 1:13-15 “tienes que aprender a sentir el tiempo, a entender la luz y a responder”; e imagen como trascendencia, A.C. 1:10-13 “el cine juega con tu parte del pasado, con la memoria, con la parte de los sueños, y como que trasciende la imagen en un sentido de solo ilustración de algo, y puede tener otro significado”, se evidencian en recursos específicos observados en las películas donde la fotografía llama la atención sobre la luz en sí misma, y también con la subcategoría representación figurativa de la luz: Taller (N.H.16:6-12, V14/ 00:00 -10:48), Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36), Lights (M.M.: 9:5 –10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25), Paris a L’aube (J.V.D.K. 5:5-10, V3/ 04:55 - 05:42), Emak Bakia,

(M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00), Bridges-Go-Round (S.C. 8:7-14, V6/ 04:40 - 05:10) Unconscious London Strata (S.B. 6:7-14, V4/ 02:42 - 04:20), Ensemble for Somnambulists (M.D. 4:7-14, V2/ 01:20 - 03:00), Sound of a shadow (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13), The Wonder Ring (S.B. 7:5-10, V5/ 00:25 - 01:05). Estas clasificaciones se relacionan con ejemplos que González (2005) propone para hablar del llamado cine puro:

El objetivo de Steiner era el de ver el agua de una nueva manera. Para lograr lo anterior, nos cuenta Lewis Jacobs, Steiner utilizó unos lentes de bajo número para lograr captar los patrones de luz y sombra en movimiento. Lo mismo sucede con otra película suya: *Surf and seaweed* (1930), en la cual hacía lo mismo, pero con las olas del mar y la marea. No obstante, se repitió, lo cual indica que el experimento, como tal, termina para dar paso a la formación de la técnica en el arte. Como indica Jacobs, esta forma de hacer cine era naturalista y su acercamiento era directo. (pág. 156)

En general, todos estos ejemplos en los que el cine experimental logra transmutar los objetos al convertirlos en imagen, se explican con lo expresado por Youngblood (2012):

[...] las formas que decaen y fluyen a través del cuadro con un extraño impacto. Es esta bellísima fuerza emocional la que eleva las películas más allá de cualquier reino de "pureza" hacia las dimensiones más evocativas y metafísicas de la vista y el sonido. Las películas son literalmente superempíricas – es decir, es decir, experiencias reales de una naturaleza trascendental-. Crean para el espectador un estado de realidad no común [...] (pág. 180).

En consecuencia, estas subcategorías agrupan técnicas fotográficas en las que la imagen es figurativa pero supeditada en importancia a la luz mediante composiciones que realzan los juegos de luz del sol sobre las superficies, muchas de ellas superficies urbanas que reflejan luz, mientras subyacen los significantes de elementos de la ciudad, con especial énfasis en la captura de brillos y reflejos, que en ocasiones pueden llegar a ser producidos por fuentes de luz en plano. Estos recursos, que están profundamente ligados a un registro documental de la luz, fueron fundamentales para la construcción del producto planteado.

La subcategoría surgida del análisis de películas representación documental de la luz, *The Wonder Ring* (S.B. 7:5-10, V5/ 00:25 - 01:05), *Paris a L'aube* (J.V.D.K. 5:5-10, V3/ 04:55 - 05:42), *Lights*, (M.M.: 9:5 –10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25), *Notas*, *Encantaciones: Parte 1* (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36), se relaciona con la subcategoría lo experimental ligado a lo documental derivada de las entrevistas: A.C. 1:31-45 "Mis películas sí son documentales, son documentales

experimentales. Obviamente estoy pensando en algo que ocurre en el mundo, en mi entorno; en este sentido tiene relación con el llamado “otro” cine.” D.D. 2:8-10 “Era un documental de la ficción pues esa situación estaba creada, pero era como un documental, era cómo registrar eso”. Esta categorización se vincula con un ejemplo de González (2005):

Un muy buen ejemplo sería la fotografía de Edward Weston, *Pepper no. 30* (1930), en la que Weston retrata a un pimiento. En la fotografía, la luz, el ángulo, el revelado y la posición de la cámara exaltan la naturaleza y la fuerza de un objeto que sabemos de antemano, es una simple verdura consumida por millones de personas como alimento. No obstante, Weston nos redescubre el pimiento a tal grado que el objeto se transforma radicalmente: sus cualidades visuales se resaltan, convirtiéndolo en otro objeto. (pág. 32)

Trabajar el cine experimental en una dimensión documental implica producir imágenes con un sentido de registrar y representar el entorno, la realidad. Significa pensar qué aspectos de la luz permiten jugar con ella mientras se habla de un objeto, un lugar, un momento del día en que el sol es de determinada manera.

Uso del sonido

La subcategoría incomodidad estética, que produjo el análisis de las entrevistas, D.D. 2:25-52 “una acción, que se vuelve bizarra, medio patética con el sonido, muy incómoda, que crea una suerte de incomodidad”, se relaciona con la subcategoría del análisis documental representación abstracta del sonido: Antonio Valencia (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35), *Come Out* (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39) y con los recursos de orquestación de objetos sonoros, *Everywhere at Once* (A.B. 15:6-12, V13/ 00:00 - 01:14), y superposición del mismo objeto sonoro, *E Unum Pluribus* (L.G. 22:7-14, V20/ 4:50 -14:24). Un ejemplo relacionado lo pone Salama (2014), respecto al film argentina de Subero, Brauer y Curtis, *Malabia Bla Bla*:

Los movimientos de una cámara en mano lenta y ondulante, acompañados por un entramado de sonidos distorsionados cada vez más perturbadores, generan desde los primeros segundos una atmósfera opresiva. Si bien en un principio resulta posible reconocer leves detalles de un departamento: una esquina, una estufa, una ventana, un zócalo, de a poco irá avanzando en un *increcendo* la descomposición óptica y sonora del material. (pág. 7)

Estas clasificaciones implican técnicas efectistas de uso del sonido que, por exageración, lo evidencian como objeto sonoro dentro de un filme. Lo repiten y lo multiplican, lo convierten en entidad para crear ritmo musical, o lo convierten en

una masa sonora ininteligible o ensordecedora dando como resultado una sensación de incomodidad. En general, al igual que sucede con el uso de la luz, estas técnicas que llevan al extremo el evidenciar la presencia del sonido como entidad abstracta, no han sido tomadas en cuenta para realizar el producto, pero entenderlas ha sido fundamental para ejemplificar, en lo concreto, cómo un sonido puede despojarse de significancia y mostrarse en una película como un material evidente. La incomodidad, sí es una idea que se llevó al producto realizado, pero generada por mecanismos de trabajo sonoro más sutiles.

La subcategoría, emergente análisis documental, representación figurativa del sonido, utiliza varios recursos por los que el sonido se evidencia sin perder significancia: Bridges-Go-Round (S.C. 8:7-14, V6/ 04:40 - 05:10), Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36), Come Out (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39) Sound of a shadow (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13), E Unum Pluribus (L.G. 22:7-14, V20/ 4:50 -14:24), Antonio Valencia (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35), Noa Noa (L.S. 12:6-12, V10/ 00:00- 08:15), Diario Parte 1 (D.P. 11:6-12, V9/ 00:41- 01:41), Despedida, Extracto (A.C. 19:6-12, V17/ 00:07 - 01:51), Taller (N.H.16:6-12, V14/ 00:00 -10:48). Uno de ellos corresponde, por ejemplo, a la voz como objeto sonoro, también identificado en las entrevistas D.D. 2:13-18 “La consiga era que teníamos que reunirnos y no podíamos hablar ningún idioma salvo el inventado”. Las técnicas de trabajo figurativo con el sonido presentes en estos filmes, parten del principio de usar objetos sonoros distinguibles, una voz, percusión o sonido vibratorio, y evidenciarlos, muchas veces colocándolos fuera de campo para llamar la atención sobre el sonido en sí mismo. Estos recursos se logran si se entiende un objeto sonoro de la forma que lo explica Rivas (2010):

[...] esta intención de escucha, la cual pregunta por la procedencia o fuente del sonido, Schaeffer la llama *écouter*, escuchar (to listen). Aun cuando nos preguntemos por la causa del sonido, más que por el sonido mismo, decir “es un golpe en la mesa” y recrearlo en la conciencia es ya darle forma (*morphé*). (pág. 5)

La representación del sonido, entendido como objeto sonoro que adquiere significado figurativo en la conciencia respecto a la fuente que lo produce, fue un

principio de trabajo para la realización del producto planteado, ya que permite trabajar este elemento de forma experimental, al tiempo que documental.

El entendimiento de lo que significan los objetos sonoros permite usar el efecto sonoro como estructura, subcategoría que se evidencia en el trabajo propio del que hablan ambas cineastas: A.C. 1:20-27 “experimentar con la estructura, con el material, con el tiempo, con el sonido”. D.D. 2:27-60 “Para el corto reuní todos estos audios y les di una estructura”. Esta idea se conecta con la subcategoría del análisis documental representación de la materialidad del sonido como efecto en montaje: Noa Noa (L.S. 12:6-12, V10/ 00:00- 08:15), Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36), Sound of a shadow (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13), Come Out (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39), Diario Parte 1 (D.P. 11:6-12, V9/ 00:41- 01:41), Despedida, Extracto (A.C. 19:6-12, V17/ 00:07 - 01:51), Taller (N.H.16:6-12, V14/ 00:00 -10:48), pues es en el montaje cuando los objetos sonoros se ordenan y se ponen en relación a la imagen. Un ejemplo del uso del sonido como base estructural de una película experimental es el referido por Alcoz (2013):

El cineasta madrileño Javier Aguirre es uno de los realizadores del ámbito experimental que más estrechamente han trabajado con compositores en la producción de sus bandas sonoras. En *Espectro siete* (1967-1970) decide encargar una composición a Ramón Barce, quien invoca el efecto *döppler* a partir de los siete colores del espectro y sus cinco complementarios, asociados a otros tantos sonidos musicales. Este filme subtítulo con el enunciado “Siete objetos sonoros y cinco complementarios”, contiene una explicación previa verbalizada en off por Adolfo Marsillach sobre la percepción del sonido, ejemplificada en el que emite una bocina de un tren en movimiento. (pág. 24)

Para que el sonido se entienda como materialidad constitutiva del cine experimental, se observaron recursos como la reiteración de objetos sonoros, y la relación sonido–imagen en concordancia-disgregación o contraposición-analogía, que implican evidenciar que los sonidos pueden acompañar la imagen que los produce o separarse de ella y ligarse a otra, que pueden tener un movimiento, intención o características análogas a la imagen, o colocarse en un sentido contrapuesto. Cuando recursos como estos no se usan para contar historias y se procura evidenciarlos al mostrar el artificio de añadir y quitar sonido, generan en quien mira la película una conciencia de su presencia como material y por ello son recursos elegidos para su utilización en la obra realizada.

La subcategoría, producto de la observación de las películas, representación documental del sonido: Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:6-12 V18/10:48 - 17:36), Sound of a shadow (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13), Diario Parte 1 (D.P. 11:6-12, V9/ 00:41- 01:41), Despedida, Extracto (A.C. 19:6-12, V17/ 00:07 - 01:51), Taller (N.H.16:6-12, V14/ 00:00 -10:48), Antonio Valencia (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35), se relaciona con las subcategorías de las entrevistas, lo experimental ligado a lo documental: A.C. 1:31-45 “Mis películas sí son documentales, son documentales experimentales”. D.D. 2:8-10 “Era un documental de la ficción”. En ese sentido Arce (2014) comenta:

[...] considero al sonido relacionado directa e inseparablemente con el lugar en donde se ha producido o se está produciendo dicho sonido, y de todas las características y particularidades que la relación entre el espacio/lugar (natural o construido) y el sonido producido ocasionan. (pág. 37)

Siguiendo lo expuesto, lo documental se evidencia en: el recurso de usar el sonido ambiente en primer plano, sin detalles, evitando colocarlo en un artificio de postproducción como en el cine convencional; y, en la representación naturalista del entorno, al colocar lo que suena en la realidad representada para retratarla también, aunque el sonido en sí sea el tema principal. Y es en esa dimensión de relación intrínseca con el entorno que lo produce, que la presente investigación considera al registro documental del sonido y lo elige como recurso de trabajo.

Uso del movimiento

Las ideas vertidas en las entrevistas sobre A.C. 1:33-45 “cómo poder descubrir en imágenes esta sensación de desplazamiento”, y la quietud. A.C. 1:40-61 “lo que más me interesaba eran estos momentos en los que no pasa nada”, se relacionan con los recursos del análisis documental referentes a paneos y recorridos, The Wonder Ring (S.B. 7:5-10, V5/ 00:25 - 01:05), La Chambre (C.A. 10:7- 14, V8/ 1:08 - 07:30), que agrupan movimientos de cámara sobrios, pero con una clara idea de evidenciar la conceptualización del movimiento per se, inclusive trabajando su ausencia y con la subcategoría representación lúdica del movimiento: Rapsodia en Bogotá (J.M.A. 18:7-14, V16/ 08:26- 10:24), The Wonder Ring (S.B. 7:5-10, V5/ 00:25 - 01:05), La Chambre (C.A. 10:7- 14, V8/ 1:08 - 07:30), Antonio Valencia (D.D.

21:7-14, V19/ 00:45- 05:35), Photograph of wind (L.S. 13:7-14, V11/ 00:10 -03:00), Lights, (M.M.: 9:5 -10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25), Ensemble for Somnambulists (M.D. 4:5-10, V2/ 01:20 - 03:00), Bridges-Go-Round (S.C. 8:7-14, V6/ 04:40 - 05:10), Come Out (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39), Emak Bakia, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00), Unconscious London Strata (S.B. 6:7-14, V4/ 02:42 - 04:20).

Para representar el movimiento lúdicamente o con paneos y recorridos, se encontraron recursos donde éste destaca por ser tratado como efecto y que son: el movimiento de cámara acentuado, la diferencia y progresión de ritmos visuales, y el movimiento barrido; todos recursos que lo exageran o que, en lugar de registrarlo a partir de la realidad circundante, lo producen desde la cámara o desde el montaje. González (2005), refiriéndose a películas que crean conciencia sobre los instrumentos del lenguaje cinematográfico, describe algunos de estos recursos: “cortes rápidos e impredecibles de manera que el montaje llame la atención sobre sí mismo; uso de fueros de foco, de la sobreexposición o su contrario; movimientos de cámara extremadamente rápidos que desdibujan las imágenes” (pág. 49). Este tipo de técnicas han sido descartadas por resultar muy ilustrativas para comprender el movimiento como material de construcción de una película experimental, pero no muy apegadas a un registro documental del movimiento de los objetos de la realidad. Otros recursos en que figuras atraviesan cuadro, y el movimiento se usa en contraposición al sonido, pueden producirse por estos efectos de movimiento exagerados, o por un tipo de registro documental, más sutil. Por ello, son recursos que sí fueron elegidos para el cortometraje documental experimental realizado.

En las entrevistas, se evidencia el uso de movimiento cíclico y reiteración del movimiento, D.D. 2:29-60 “ves lo mismo, lo mismo siempre, como si fuera una ciudad construida de cartón. Entonces está lo cíclico”; y también del juego con el tiempo A.C. 1:37-57 “Básicamente tenía la cámara estática y esta idea de la duración del tiempo, entonces quería filmar cosas concretas, acciones” que se relacionan con la subcategoría del análisis de las películas representación documental del movimiento: Unconscious London Strata (S.B. 6:7-14, V4/ 02:42 - 04:20), Emak Bakia, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00), The Wonder Ring (S.B. 7:5-10, V5/ 00:25 - 01:05), Photograph of wind (L.S. 13:7-14, V11/ 00:10 -03:00), La

Chambre (C.A. 10:7- 14, V8/ 1:08 - 07:30), Sound of a shadow (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13), Paris a L'aube (J.V.D.K. 5:5-10, V3/ 04:55 - 05:42), Rapsodia en Bogotá (J.M.A. 18:7-14, V16/ 08:26- 10:24), Come Out (N.H. 17:6-12, V15/ 00:00 - 11:39), Notas, Encantaciones: Parte 1 (A.C. 20:6-12 V18/10:48 -17:36), E Unum Pluribus (L.G. 22:7-14, V20/ 4:50 -14:24), Antonio Valencia (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35). Los movimientos descritos en estos recursos se relacionan con lo que Sánchez (2003) define como pulsación constante:

Quando un sujeto se mueve de forma isócrona, sin producir cambio en la composición del cuadro porque el ámbito de su movimiento permanece dentro de la misma zona de cuadro, da a la toma un tipo de movimiento que llamaremos de pulsación constante. (pág. 195)

Estos recursos que evidencian el movimiento conservando su capacidad de documentar la realidad, incluyen también: el uso de objetos que se mueven con el viento, que en la imagen se sienta el movimiento de cámara en mano, el movimiento ondulante, giratorio o vibrante de las figuras en la misma zona de cuadro, o el uso de movimiento giratorio, continuo y cíclico, simple y uniforme que llama la atención sobre sí mismo. Cuando los objetos de la realidad son documentados y su movimiento es tomado como motivo, se está concibiendo el movimiento como base estructural. Estos recursos fueron necesarios para que el producto estuviera ligado al cine documental en cuanto al tratamiento del movimiento y constituyen maneras concretas de jugar en la imagen con el paso del tiempo.

Quando las entrevistadas hablan de montaje, D.D. 2:29-60 “agarré unos planos que había hecho de ciudad en 16 milímetros y los pegué uno con otro, con el mismo, hice como si fuera un loop”, se relacionan con la subcategoría del análisis documental representación externa del movimiento como materialidad en montaje: Rapsodia en Bogotá (J.M.A. 18:7-14, V16/ 08:26- 10:24), Emak Bakia, (M.R. 3:7-14, V1/ 06:50 -08:00), Everywhere at Once (A.B. 15:6-12, V13/ 00:00 - 01:14), Antonio Valencia (D.D. 21:7-14, V19/ 00:45- 05:35), Lights, (M.M.: 9:5 -10, V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25), Sound of a shadow (L.S 14:7-14, V12/ 01:00 - 02:13), Ensemble for Somnambulists (M.D. 4:5-10, V2/ 01:20 - 03:00), Bridges-Go-Round (S.C. 8:7-14, V6/ 04:40 - 05:10), E Unum Pluribus (L.G. 22:7-14, V20/ 4:50 -14:24).

En esta clasificación se incluyen recursos en los que el movimiento se da por la unión de unos planos con otros como el montaje con ritmo musical, movimiento de

figuras significantes que crea ritmos visuales, efectos de aceleración o ralentización en montaje, movimientos por efectos de sobre impresión en montaje. Son recursos relacionados con los que describe también Salama (2014) para referirse al filme argentino 80:

Una ojota olvidada en un camino, dos globos verdes colgados de un árbol que se mueven con el viento, un camión que pasa a gran velocidad, un atardecer. Pasamos de uno a otro sin respiro, en diferentes tamaños de plano y angulaciones, con cortes bruscos en el eje, paneos en todas las direcciones, barridos en fuera de foco que generan juegos de líneas oblicuas, diagonales, flashes, colores y texturas variadas. Lejos de representar la realidad, la pieza propone una realidad plástica que va más allá de lo figurativo, aquella que resulta de un modo particular de ver y estar en el mundo. (pág. 9)

Estas técnicas han sido descartadas para el producto porque tratan el movimiento de manera efectista en la etapa de armado, separándolo de su carácter documental, aunque observarlos ejemplifica al movimiento como material en sí mismo. Sin embargo, en esta subcategoría también se incluyen otros recursos como el movimiento contrapuesto en su dirección en montaje que implica poner planos, uno junto a otro, donde los movimientos llevan direcciones contrarias y cortes a negro que crean ritmos en montaje, lo que significa evidenciar la ausencia de imagen y colocar ese espacio vacío como una unidad rítmica. Son recursos relacionados con los que describe Salama (2014), para referirse al filme argentino La conexión perfecta:

Los fragmentos, que por sí mismos no tienen ninguna relación aparente, se unen a través del montaje por movimiento, ritmo, forma, luz, sensación. De hecho, el universo de la película gira en torno al mismo grupo de imágenes que se reiteran en diversos ordenamientos. (pág. 10)

Estas dos técnicas si fueron elegidas para su uso en el producto ya que guardan relación con lo documental y con la idea de mostrar el movimiento como material de trabajo, priorizan la ausencia presencia de la imagen y respetan los movimientos internos de cuadro juntándolos por asociación u oposición.

Otros hallazgos

Las categorías que surgieron de las entrevistas concepción del cine experimental e influencia de la técnica documental en la forma y en el discurso, se relacionan

con las tres categorías emergentes del análisis documental, uso de la luz, uso del sonido y uso del movimiento y, por tanto, con todas las películas citadas. Esto sucede porque todos los recursos formales observados en los filmes en cuanto a la representación de los materiales constitutivos del cine experimental en sí mismos, no son un fin, un objetivo, son un resultado de ideas en torno al cine experimental que propician prácticas experimentales.

Es importante recordar que estas formas que adoptan las películas tienen referentes históricos, D.D. 2:4-6 “El cine es tan nuevo que al principio las narrativas eran todas experimentales, luego se cristalizaron y ahora se vuelven a reformular”; A.C. 1:5-9 “Lo que me parece interesante es que desde tal vez los 70s, los 80s y hasta ahora, hay mucha gente que empieza a experimentar más con película en el sentido del proceso, o sea de usar el material como un proceso de pensamiento” y que el cine experimental supone una libertad creativa y no una fórmula. A.C.1:22-31 “estás experimentando con otras formas, con otras estructuras de crear un significado visual que obviamente están en contra o no responden a lo establecido”. Para Ricard (2012):

El cine estructural comprendería las grandes vanguardias de los años veinte, el llamado cine estructural de los sesenta y otras aproximaciones seriadas o minimalistas, el letrismo, el cine conceptual, el que interroga al propio cine y todos aquellos que reivindican un cine de las formas. (pág. 1) (<https://taller-de-expresion-2.blogspot.com>)

Más allá de los recursos observados, importan los principios de trabajo y experimentación que los producen o que pueden producir otros nuevos. Romper con la idea del equipo de trabajo jerárquico tradicional haciendo creaciones personales o en comunidad: A.C. 1:34-49 “yo misma hice el sonido y todo” D.D. 2:5-6, D.D. 2:17-28 “nos interesa mucho el cine de lo colectivo, de la creación colectiva, no esta cuestión de la marca autoral en la que todo sale de mí”; trabajar sin un guion con la mente abierta al juego performático, al azar y al error, pensando en la experiencia más que en la fórmula: A.C. 1:36-57 “Empiezo por unas ideas y voy y empiezo una experiencia, luego debo entender qué fue esa experiencia y así termino la película”, D.D. 2:18-28 “es no tratar de probar una tesis, no tratar de decir: bueno yo voy a hacer esta película para reiterar ideas que ya tengo”. Es abrazar A.C. 1:9-11 “limitaciones económicas, limitaciones de tiempo... y cómo

esas limitaciones te abren formas creativas”. D.D. 2:6-10 “esa cuestión de la improvisación, de las cosas espontáneas”. A.C. 1:24-31 “Este cine lo que hace es experimentar con los dos pasos: con la forma de producir y con los sistemas de significado, o sea de cómo construyes el lenguaje. Alguna gente lo utiliza en el material”. Estos principios de trabajo se reflejan en la descripción de Jurado (2014):

También es difícil definir el cine como experimental; pues no sabemos si se habla de experiencia, de experimento, de psicología o de química. O sí sabemos; puesto que cuando se habla de cine, se habla de experiencia, de experimentos, de psicología y de química, tanto como se habla de afectos, de efectos, de formatos, de elementos. (pág. 1) (<http://catedracinematoteca.blogspot.com/>)

Y también en la descripción de Ricard (2012):

Ensanchamiento de las normas restrictivas y arbitrarias del cine comercial (género, duración, soporte...). Cada filme experimental se organiza de acuerdo con una lógica que le es propia. Narración compleja, fragmentaria, deconstruida o inexistente. La concepción del filme aflora a lo largo del filme: experimentación y reflexión, rodaje y escritura van de la mano. (pág. 1) (<https://taller-de-expresion-2.blogspot.com>)

En este cine importa la participación activa de quien lo mira; no es un cine elitista si es que existe identificación. A.C. 1:48-75 “Hay que generar espacios, de hecho, las audiencias se crean y no hay que ser paternalistas ni tener el miedo de que no van a entender y si no entienden les quedan preguntas”. También es importante la conciencia de que es una posición política de creación que desafía los circuitos convencionales de financiación y difusión. D.D. 2:31-70 “no puedes aplicar a un fondo de cine porque es muy ambiguo y en los fondos de cine quieren que seas específico”. D.D. 2:35-78 “Y también están los circuitos de distribución, esa es otra, también están encapsulados. Sin circuito de distribución, sin presentaciones de largometraje experimental, entonces va a ser muy difícil de distribuir”.

La prioridad consiste entonces en reconocer al cine por su valor, su historia y sus aportes, tanto en la historia del cine como en la historia del arte. Evidentemente, hasta que no exista una institucionalización del cine experimental, al menos eventual, será necesaria e inevitable la marginalidad militante e incontrolable. (Ricard, 2012, pág. 1) (<https://taller-de-expresion-2.blogspot.com>)

Todas estas nociones fueron fundamentales para realizar el cortometraje documental experimental producto de esta investigación.

4.3 Resultados del Producto

Se realizó la obra siguiendo una propuesta de trabajo experimental, basada en los resultados de la investigación, en las etapas de preproducción, producción y postproducción, procurando poner en práctica los principios del cine experimental entendidos a partir de las entrevistas a las actrices sociales y utilizando los recursos formales elegidos a partir de las películas analizadas como referencia para el trabajo propio.

4.3.1 Preproducción

En esta etapa se realizó la planificación del proceso de creación del cortometraje documental experimental, plasmada en una carpeta de producción que comprendió los siguientes apartados:

4.3.1.1 Portada

La portada incluye el título del cortometraje, que es análogo al nombre del barrio de Quito que aparece en la mayoría de tomas.



Gráfico 10: Portada de la carpeta de producción. Fuente: Catálogo personal: Romero (2020)

4.3.1.2 Tema

Como principio, se propuso crear una película basada en el uso de materiales fotográficos analógicos, no narrativo, cuyo discurso entrañe una reflexión sobre la esencia cinematográfica, el material primordial con el que está hecha, es decir el sonido, la luz y el movimiento y manteniendo un fuerte vínculo con la representación de lo real.

4.3.1.3 Sinopsis

La sinopsis del documental experimental planteado no podía ser argumental ni narrativa, la forma en la que está estructurada expresa el orden y, lo más importante, el tono de las ideas que motivaron la improvisación a partir de la cual se rodaron y montaron las imágenes y los sonidos que constituyen la película. La estructura del documental se acerca más a la poesía que a la prosa, y las ideas contenidas, más a las de una canción que a las de un cuento. Lejos de argumentar, se trató de re-presentar, lejos de comprender, se trató de percibir. En la sinopsis se devela que la película habla de sí misma, a la vez que habla de lo real.

SINOPSIS

La película es sonido,
es luz y es movimiento.
Como el mundo,
como la vida.

La luz sobre la superficie de las cosas del mundo
se revela en la forma de ser capturada por el material
cinematográfico.

Los sonidos
presentes alrededor
son re-presentados en su forma de estructurar la película,
en la banda sonora.

La energía del movimiento
en los objetos y seres del presente
se muestra y se ausenta
en la respiración tras el sostener un encuadre,
entre medio de los cortes en el montaje.

Las miradas, allá afuera,
en la calle, la tienda y el barrio
se encuentran con la mirada de la que mira
y lo real es lo mirado.

4.3.1.4 Ficha Técnica

Tabla 2: Ficha Técnica: Elaboración personal Romero (2020)

Título:	Vicentina
Género:	Documental Experimental
Duración:	10 minutos
Formato de Captura:	S8mm, reversible, color
Formato de Proyección:	DCP/ Prores HQ 1920 x 1080
Color o ByN:	Color
Idioma:	Español
Producción y Realización General:	Lucía Romero P.
Sonido directo:	Mauricio Proaño
Año:	2020
Link de visionado:	https://vimeo.com/493608199
Clave:	vicentina2020

4.3.1.5 Tratamiento

Se trabajó un tratamiento documental según la definición aquí propuesta en el marco teórico, que cumple con el propósito de este documento, que es ser una guía clara de lo que debe rodarse; pero, al tratarse de una película experimental no narrativa, se evitó construirlo de modo secuencial. En lugar de ello, se lo planteó como una serie de pautas de improvisación, llevando la praxis experimental a lo que podría considerarse "guion". Por tanto, el tratamiento no se presenta como un orden de acontecimientos narrativos que debían conformar la obra. Las pautas de improvisación estuvieron abiertas a cambiar o perfeccionarse durante el rodaje y montaje.

1. Cámara siempre en mano.
2. Tomas de hasta 30 segundos.
3. Captura siempre elementos del entorno cercano, cotidiano, conocido, el barrio.
4. Utilización de los 3 rollos de película cinematográfica

- Un rollo de tres minutos dedicado a imágenes para representar la luz. Preferiblemente la luz sobre los objetos, su manera de incidir, de reflejarse o de pasar por superficies translúcidas.
 - El segundo rollo, a imágenes para representar el movimiento. Preferiblemente movimientos constantes y repetitivos. Como el balanceo de una hamaca.
 - El último rollo, a imágenes para representar la luz en movimiento. Como la luz que pasa a través de las hojas de los árboles haciéndolas resplandecer, y estas hojas vibrando con el viento. O los reflejos de la luz sobre el agua que aparecen o desaparecen.
5. Imágenes capturadas en un solo día, en un recorrido desde la puerta de casa de la autora, por las calles del barrio, hacia el sur de la ciudad por los barrios vecinos.
 6. Utilización de una grabadora de sonido portátil con un micrófono unidireccional. Tomas de los objetos observados, muy cerca de la fuente. Tomas de los ambientes del lugar y, también cerca de la fuente, de otros sonidos fuera de campo.
 7. Montaje sin una historia temporal, con un principio y un final o una argumentación.
 8. Asociaciones entre imágenes dadas por la forma, el color, la figura, el carácter de la luz, el tipo de movimiento o su velocidad.
 9. Sonido presentado en relación a los objetos antes, durante o después de que son colocados en la imagen.
 10. Momentos negros o blancos y silencios sonoros para marcar la presencia del montaje mismo o de la construcción sonora en la evidencia de su ausencia.
 11. Inclusión de momentos presentes en el material que evidencian el hecho de capturar imágenes o sonidos.

4.3.1.6 Soportes técnicos de rodaje

Para la captura de imagen: Cámara disponible super 8 mm Nikon Super Zoom con todas sus funciones mecánicas intactas pero sus funciones electrónicas inservibles.

Esto incidió sobre todo en la incapacidad de medir la luz mediante el fotómetro electrónico incorporado.



Gráfico 11: Cámara super 8 mm Nikon Super Zoom. Fuente: Catálogo personal Romero (2020)

Se realizaron pruebas de exposición con película reversible en blanco y negro y revelado manual en tanques lomo, usando un fotómetro analógico Gossen calibrado de forma comparativa con un fotómetro spotmeter incorporado a una cámara DSLR digital. Se concluyó que la relación entre exposición y opacidad es de $\pm 1/2$ punto entre la medición del fotómetro y la respuesta de la cámara. Es decir, que la exposición es normal.



Gráfico 12: Fotómetro Gossen calibrado, Fuente: Catálogo personal Romero (2020)

Con estas pruebas realizadas, se procedió al análisis del material fílmico disponible: tres rollos de 15 m (3 minutos) de Kodak reversible color Ektachrome 100 D. La película se encontraba caducada x 3 meses, lo cual no representó mayor problema puesto que se almacenó en refrigeración desde su adquisición en 2013. Al hablar con un laboratorio de Kansas, EE UU, la recomendación fue exponer normalmente con el fotómetro Gossen.

Para la captura de sonido:

Grabadora Zoom H4 con entradas XLR y un micrófono unidireccional con phantom incorporado.

4.3.1.7 Equipo humano

Se planteó el trabajo a modo de realización completamente personal. Esto quiere decir que la realizadora cumple todas las funciones de lo que sería un equipo audiovisual: la producción general, la escritura del tratamiento, la dirección, la fotografía, la preparación del material, el montaje, la sonorización y el plan de difusión. Sólo se planificó incorporar durante el rodaje a un sonidista directo.

4.3.1.8 Propuesta estético-técnica

Propuesta fotográfica o representación estético- técnica de la luz: De acuerdo a los resultados de la investigación y los recursos formales elegidos, se planteó rodar imágenes donde la luz sea lo que importe, como el reflejo de la luz, el contraste de la luz, o su fuente, su color, o su manera de incidir sobre una superficie. Imágenes que hablaran de la luz más que de los objetos. De la misma manera, se propuso capturar movimientos reiterativos, cíclicos, continuos, objetos movidos por el viento.

El material fílmico color reversible fue elegido por razones conceptuales, prácticas y estéticas. Al ser analógico, expresa mejor, desde su uso técnico, esa analogía de la imagen con el mundo de la que la película propuso hablar, desde su aspecto documental. En contraste con la tecnología de video más reciente que siempre

avanza en calidad, la película ofrece otra calidad, una textura específica. Se eligió el material cómo alguien puede elegir el óleo sobre el pastel, un material que resulta lúdico y empuja a pensar cada imagen en su relación con la cámara de una manera mucho más presente que la imagen digital de una cámara actual. Se eligió, además, contar con una cantidad de película que limitaba la posibilidad de registro a 9 minutos.

Propuesta Sonora o representación estético- técnica del sonido: De acuerdo a los resultados de la investigación y los recursos formales elegidos, se propuso grabar sonidos a veces en concordancia con la imagen, a veces no. Sonidos puntuales, ambientes generales, grabar documentando el mismo recorrido que siguió la imagen, sonidos interesantes como objetos sonoros, voces como objetos sonoros.

Propuesta de montaje o representación estético- técnica del movimiento: Se planteó como principio procurar que la película haga evidente su propia realización y su propio montaje de imagen y sonido. Usar el choque, la repetición, el jump-cut, el espacio vacío en el tiempo, el detener una imagen, la evidencia de la captura de las imágenes, sin trabajar el movimiento dentro de cuadro para narrar el devenir de los objetos sino para llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo. La luz en sí misma, en su reflejo, transmisión o pérdida, así como los efectos que produce sobre el propio material de captura, son el tipo de imágenes que se planteó tomar en cuenta para montar. Se propuso que las asociaciones entre imágenes y sonidos revelen la percepción temporal, tanto al momento de la captura como al momento del montaje. Se definió, además, aprovechar y mostrar el error, no descartarlo.

Al no conocer de manera predeterminada los resultados del rodaje, se plantearon dos estructuras experimentales posibles:

1. Hacia la construcción del entorno subyacente: Comenzar haciendo énfasis en la luz, el sonido y el movimiento en sí mismos hasta empezar a construir significantes de “entorno”, “barrio”.

2. Hacia la deconstrucción de los significantes hasta los materiales más básicos: Comenzar mostrando significantes de elementos identificables, pasando por aislar la luz, el sonido y el movimiento presentes en estos elementos, y terminar por hacer énfasis en el material fílmico y sonoro en sí mismos, presentes en la captura del sonido, la luz y el movimiento.

Propuesta estético técnica de finalización de la imagen y sonido: Se planteó el trabajo experimental con el material fílmico y de captura de sonido. Por ello, se decidió respetar:

1. El color y textura de la película Ektachrome 100D reversible color S8mm. Su grano grande, su alto contraste, lo vivo y bastante saturado de sus colores. Un tipo de imagen que no se consigue en digital y que se trató de no “dañar” con correcciones digitales. Se planteó, por lo mismo, no realizar ningún tipo de colorización.
2. La exposición. Se propuso no corregirla, ya que sobre y sub exposiciones son parte fundamental del develado del material.
3. El sonido directo, sin la construcción de capas sonoras. Se decidió trabajar una sola línea temporal de flujo de los objetos sonoros, sin tratamiento de postproducción, develando su captura, su falta de ambientes o su falta de detalles.

Se propuso hacer un DCP en el momento en el que el cortometraje alcanzara difusión.

4.3.1.9 Día elegido de rodaje

El día de rodaje fue un sábado en la mañana, debido a las condiciones de mayor tranquilidad en el trayecto de rodaje y de disponibilidad del sonidista directo.

4.3.1.10 Área geográfica de rodaje

A improvisar, pero partiendo del barrio La Floresta, en Quito, hacia el barrio La Vicentina y alrededores.

4.3.1.11 Presupuesto

Tabla 3: Presupuesto. Elaboración personal Romero (2019)

	Concepto	Cantidad	Coste Unitario	Total
1	Producción general y realización			
1.1	Productora y realizadora	1	\$1.000,00	\$1.000,00
2	Personal Técnico			
2.1	Sonidista Directo	1/2 jornada	\$200,00	\$100,00
3	Equipos de rodaje			
3.1	Cámara super 8mm	1/2 jornada	\$200,00	\$200,00
3.2	Fotómetro Gossen	1	\$30,00	\$30,00
3.3	Grabadora y micrófono	1 jornada	\$80,00	\$40,00
4	Material de registro			
4.1	Rollos Ektachrome 100 D	3	\$30,00	\$90,00
5	Alimentación			
5.1	Desayunos	2	\$4,00	\$8,00
6	Transporte			
6.1	Taxis	2	\$3,50	\$7,00
7	Envíos			
7.1	Envío cámara, fotómetro, rollos Argentina- Ecuador	1	\$350,00	\$350,00
7.2	Envío material expuesto Ecuador -Inglaterra - Ecuador	2	\$142,00	\$284,00
8	Costo equipos postproducción			
8.1	Computadora, Final Cut 7, Adobe Audition	1 mes	\$200,00	\$200,00
9	Laboratorio			
9.1	Revelado y transfer	1	\$330,00	\$330,00
10	Finalización			
10.1	DCP	1	\$350,00	\$350,00
11	Imprevistos			
		10%	\$298,90	\$298,90
			TOTAL	\$3.287,90

4.3.2 Producción

4.3.2.1 Rodaje

Se puso en práctica lo planificado para la etapa de rodaje durante la preproducción. A continuación, se describen los resultados de la jornada de filmación de imagen y captura de sonido:

En general se siguieron las pautas de improvisación. Durante el rodaje, el sistema de arrastre de la cámara falló y hubo que empujarlo manualmente. Esto generó: Incertidumbre en las imágenes que finalmente fueron o no capturadas. Posibilidad de sobreimpresiones. Varios velados. La falta de filtros y de comodidad para usar el fotómetro manual en algunas situaciones, generaron la alta posibilidad de sub y sobre exposiciones.

En ese momento se decidió que, en caso extremo: Si las imágenes llegaran a ser irreconocibles, se trabajaría con ellas aún con el error. Al revelar el material aparecerían imágenes de algún tipo, así sea sólo negro y blanco en movimiento y con ello se debería jugar según las pautas de la experimentalidad con el material, planteadas en preproducción.

La captura de sonido se realizó de acuerdo a las pautas de improvisación sin mayores inconvenientes.

El corrido duró aproximadamente dos horas desde el barrio de La Floresta al de la Vicentina y se fueron capturando imágenes y sonidos según lo que hubiera en ese recorrido que pudiera resultar interesante para representar la luz, el sonido y el movimiento en sí mismos, y siempre con la conciencia de documentar a la vez el entorno.

4.3.3 Postproducción

En esta etapa se realizó el montaje, la sonorización y la finalización, según la propuesta definida en preproducción, llevándolos a cabo con la premisa de develar el proceso de trabajo e incorporar los posibles errores.

4.3.3.1 Preparación del material rodado

Esto implicó, primero, revelar y transferir el fílmico. El material fue enviado al laboratorio Gauge Film en el Reino Unido; se solicitó Revelado normal. El formato al que se pidió transferir fue digital ProRes HQ 23,97 fps. Se pidió que el marco del material fílmico se mantenga visible y que no existan correcciones ni de exposición, ni de color. El material revelado y transferido llegó mediante envío a Ecuador.

Las imágenes encontradas en el transfer fueron una completa sorpresa; muchas de ellas no se habían filmado por el problema en el arrastre de la cámara. Efectivamente, se encontraron muchos errores de exposición, pero suficientes tomas para generar el cortometraje documental experimental planteado.

Se clasificaron las tomas de imagen y sonido en carpetas según contuvieran imágenes de la luz, del movimiento o de ambos, y según fueran sonidos análogos a la imagen, disgregados, ambientes o detalles.

Fue muy interesante descubrir que, finalmente, se obtuvo material suficiente para que el producto final pudiera contener todos los recursos elegidos del análisis de las películas referentes para la representación del sonido, la luz y el movimiento.

4.3.3.2 Soportes técnicos de edición de imagen y sonido

Se eligió el software de edición: El programa Final cut 7 y Adobe Audition para edición de audio.

4.3.3.3 Montaje y edición de sonido

Mediante prueba y error, se fue encontrando que la mejor de las posibilidades estructurales planteadas en preproducción, fue la primera: hacia la construcción del entorno subyacente. Se montó imágenes que dejaran intuir el salir de casa, los juegos de luz en la entrada, los brillos y reflejos encontrados en los objetos del camino, los juegos de luz y sombra generados por el sol en distintas superficies, el movimiento de los objetos con el viento, movimientos reiterativos, cíclicos, en la misma zona de cuadro. Se montó mostrando el formato, se dejó el diente de la película, las colas donde la película se quema.

Se crearon ritmos con los cortes a negro, con la ausencia de la imagen. Se reiteraron planos para hacer hincapié en un movimiento y se trabajó con la contraposición o semejanza de la dirección del movimiento cuando las figuras atraviesan el cuadro.

El sonido se trabajó en su relación con la imagen, a veces en sincronía, en otros momentos en disgregación o a destiempo. El sonido corresponde a la imagen en ocasiones y en otras no, se usan sonidos fuera de campo, sonidos reiterativos, vibraciones, percusiones. Se evidencia el sonido como objeto sonoro con cortes abruptos de sonido, en su alternancia ausencia presencia.

Hacia el final del filme se colocaron imágenes donde predomine un poco más la significancia del entorno barrial. Se finalizó con una mirada que encuentra la cámara para hablar sobre la imagen como una mirada construida y presente desde una percepción subjetiva, documentando la naturaleza de esa percepción.

4.3.3.4 Finalización

La película fue exportada a video digital Quicktime Prores HQ, full HD 1920 x 1080, con relación de aspecto 16:9 y comprimida a H264 AAC para ser subida a Vimeo. Se espera, al empezar la difusión, realizar un DCP con el cortometraje final para su proyección en festivales y muestras.

4.3.4 Difusión

Se realizó un plan de difusión en eventos programados para el 2021 en festivales de cine de no ficción o documental, experimental y vanguardia o que tienen secciones para este tipo de películas, aunque exhiban trabajos más convencionales, entendiendo que son espacios que aún resultan marginales frente a los sistemas de distribución de cine convencional. Se presenta un cronograma en el que se muestra un listado de festivales, las fechas de aplicación y las fechas en las que tienen lugar. Son quince festivales relevantes para la difusión de este producto en particular, elegidos bien por representar algunos de los festivales más importantes del mundo, o por encontrarse en América Latina y Ecuador, regiones de especial interés para compartir el trabajo.

4.3.4.1 Cronograma de aplicación a festivales y muestras

Tabla 4: Plan de difusión: Elaboración personal Romero (2020)

	Festivales	País	Fecha límite de aplicación	Fecha del evento
1	Frontera Sur	Chile	10-Ene	23 -marzo/3- abril
2	BAFICI	Argentina	15-Ene	17-28 marzo
3	Festival de Cine experimental de Bogotá	Colombia	15-Abr	19 -31 agosto
4	Mew York Film Festival	EEUU	27-Abr	28 -sept/ oct-4
5	Fic Valdivia	Chile	30-Abr	4-10 oct
6	SANFIC	Chile	13-May	18 -25 agosto
7	Midbo	Colombia	30-Jun	26-oct / 2-nov
8	Ultra Cinema	México	30-Jun	13-22-noviembre
9	Cámara Lúcida	Ecuador	2-Ago	7-21 - noviembre
10	Rotterdam	Holanda	24-Ago	1-7 febrero
11	Cine Radical	Bolivia	15-Sept	20-28 - noviembre
12	Clermont Ferrand	Francia	5-Oct	29 - enero / 6 - febrero
13	Transcinema	Perú	22-Oct	4-12- diciembre
14	Berlinale	Alemania	17-Nov	1-5 marzo
15	Edoc	Ecuador	20-Dic	8-20 marzo

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El objetivo principal de este trabajo fue la realización de un cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y el movimiento, que propusiera una perspectiva formal única para el uso de estos elementos. Al entrevistar a las cineastas ecuatorianas Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, y después de analizar los recursos formales mediante los cuales se pueden representar estos tres materiales constitutivos del cine experimental en veinte películas, se propusieron los principios y recursos necesarios para la realización del producto propio planteado. De este proceso se obtuvieron las siguientes conclusiones:

5.1. Conclusiones

Con respecto al primer objetivo que consistió en comprender el uso del sonido, la luz y el movimiento como materiales constitutivos del cine experimental a través de la investigación, se concluye que, para cada uno de los tres elementos, existe un conjunto de recursos, referente a su uso abstracto y efectista, y otro que consiste en su uso como materialidad figurativa de objetos de la realidad que reflejan o emiten luz, se mueven, o suenan de tal forma que se reconoce su fuente y significancia. Por esa razón, este segundo grupo de recursos fue el seleccionado para representar el sonido, la luz y el movimiento en el cortometraje documental experimental planteado, ya que, precisamente por ser figurativo, se asocia a un registro documental no narrativo de la percepción que tiene de su entorno quien realiza la película y permite crear un cine que trata sobre su propia forma, pero que también retrata la realidad en una segunda capa de significado.

Se realizaron, además, otros hallazgos importantes a tomar en cuenta para la creación de la propia obra que fueron: entender que los recursos estudiados no se producen como un objetivo, sino que son el resultado de concepciones y prácticas experimentales del cine que consisten en verlo como oportunidad de generar un

experimento y a la vez una experiencia artística que rompe con las fórmulas convencionales. Esto supone ubicarse conscientemente en la posición política de hacer un cine marginal, en cuanto su creación, financiación, distribución y audiencias y, en la práctica, plantear ejercicios de uso no habitual de la técnica donde se destacan, sobre todo: la investigación de materiales, la improvisación, la búsqueda de un lenguaje propio, la incorporación del error y el ejercicio del pensamiento crítico en el ámbito artístico.

En relación al segundo objetivo que apuntaba a establecer la preproducción del cortometraje documental experimental, se concluye que se logró formular una planificación, basada en técnicas que evitan un horizonte narrativo, plasmada en una carpeta de producción conformada principalmente por: una carátula que sintetiza visualmente el concepto de luz en movimiento, una sinopsis planteada en forma de poema, un tratamiento documental establecido a modo de pautas de improvisación, un cronograma que, de forma experimental, consistió simplemente en definir la mañana de un sábado para el rodaje a lo largo de una caminata barrial, la elección de equipamiento técnico para capturar sonido digital y filmar en película analógica súper 8mm, la elección de sólo un sonidista directo como equipo humano fuera de la realizadora, un presupuesto que fue de 3288 dólares y, lo más importante, una propuesta estético técnica de trabajo experimental por cada uno de los tres elementos estudiados.

En correspondencia al tercer objetivo que se refiere a ejecutar la producción del cortometraje documental experimental sobre el sonido la luz y movimiento como elementos constitutivos del cine experimental, se concluye que se logró el registro en imagen y sonido del material en bruto, siguiendo las pautas de improvisación planteadas, en una mañana de rodaje durante una caminata que comenzó en el barrio La Floresta y culminó en el barrio La Vicentina de Quito, y hallando obstáculos en el sistema de arrastre de la cámara analógica, lo que generó interesantes efectos en las tomas obtenidas, permitiendo hacer evidentes las fallas en el material y evitando un absoluto control en los resultados, lo que fue parte de la propuesta. Se logró plasmar en el material los recursos formales elegidos entre

los que destacan: el uso de brillos y reflejos, juegos de luz del sol sobre las superficies, objetos que se mueven con el viento, figuras que atraviesan plano, movimiento continuo y cíclico, sonidos capturados fuera de campo, objetos sonoros reiterativos.

Con base en el cuarto objetivo relativo a aplicar la postproducción del documental experimental sobre el sonido, la luz y movimiento, se concluye que se logró finalizar la película mediante la ejecución de los procesos de montaje y sonorización, siguiendo la propuesta de preproducción y eligiendo una estructura que se fue construyendo desde los tres elementos estudiados hacia una idea de barrio, evitando un sentido narrativo y siguiendo el uso de recursos formales elegidos a partir de la investigación, que lograron ser plasmados en el cortometraje al trabajarlos desde el montaje. Entre estos se destacan: mostrar la evidencia del uso del material cinematográfico, trabajar la imagen y el sonido en su alternancia ausencia-presencia y asociación-adisgregación, uso de cortes a negro y movimiento contrapuesto en su dirección entre distintos planos. En concordancia con lo planteado en preproducción, se evitó la colorización, la edición sonora por capas y la mezcla, para evidenciar los materiales de captura de audio e imagen, sus características y sus fallas.

Tomando en cuenta el quinto objetivo que se refiere a plantear una propuesta de difusión del cortometraje documental experimental sobre el sonido, la luz y movimiento, se concluye que se realizó un cronograma de aplicaciones a quince festivales cinematográficos, que comprende un año a partir de la finalización de la obra y que incluye algunos de los festivales más importantes del mundo en sus secciones para cine de vanguardia, y otros en América Latina y Ecuador por el interés fundamental de mostrar el trabajo y conformar públicos en esta región.

En referencia al objetivo general, se concluye que se obtuvo un cortometraje documental experimental que responde a las características planteadas en la investigación, que utiliza los recursos elegidos de los referentes estudiados y cuyo tema es su propia forma al representar, desde una perspectiva única, los materiales

constitutivos del cine experimental en sí mismos, es decir la luz, el sonido y el movimiento, generando una experiencia nueva de creación cinematográfica bajo técnicas experimentales que permitieron libertad de creación con pocos recursos, haciendo un estudio del tema desde el juego con el lenguaje del cine y sin las presiones de los modelos industriales instaurados en Ecuador.

5.2. Recomendaciones

Con base en las conclusiones se recomienda:

Al ámbito de la academia ecuatoriana y latinoamericana involucrada en la investigación artística: generar conocimiento científico en torno a los aspectos formales, conceptuales y prácticos del cine experimental en la región, tendencias, estrategias de creación y sobre el trabajo específico de quienes realizan este tipo de cine poco estudiado en estas latitudes, mediante la ejecución de procesos que permitan producir conceptos, reseñas, e ideas en general, que propicien el pensamiento crítico y fomenten el interés de la sociedad en el trabajo de quienes crean estas películas. Para ello, pueden tomar como referente esta investigación y buscar elementos de análisis distintos.

A quienes hacen cine en Ecuador: tomar este trabajo como una fuente para analizar los aspectos formales del cine experimental, cuáles de ellos lo ligan con la corriente documental, las prácticas e ideas que los producen, y las cineastas que han sido pioneras en el país, para que, de esta manera, puedan extraer los aspectos que consideren necesarios para crear sus propias películas. Apostar, haciendo alusión al film de Len Lye de 1958, "Free Radicals", por un cine radical y libre. Experimentar y asumir la posición política de desafiar la convención.

A la audiencia cinematográfica: ver todo tipo de películas, incluyendo el cine experimental, tener una mirada activa, hacer preguntas y participar de la lectura de las imágenes y sonidos para sacar sus propias conclusiones. En este trabajo, pueden encontrar un listado de películas para empezar a involucrarse con el cine

experimental y un conjunto de claves de lectura de las que pueden partir para elaborar luego las propias.

A las instituciones de fomento al cine y el audiovisual del Ecuador: Incluir mecanismos de financiamiento para prácticas experimentales que generen modos de producción y tipos de discursos no convencionales. La presente investigación puede ser un fundamento para justificar las razones por las que el cine experimental no necesita presentar todos los requerimientos que se piden a otros tipos de producciones y por las que es necesario volver a fomentar la creación de cortometrajes como un formato que permite la experimentación y el desarrollo de un lenguaje propio a quienes hacen cine.

A los espacios que exhiben cine en Ecuador: Incluir y difundir cine experimental en su programación, organizar charlas, foros y conversatorios donde quienes crean estos filmes y los diversos públicos, puedan intercambiar impresiones y saberes en torno a las lecturas que estas películas propician. La elección del cortometraje documental experimental creado a partir de esta investigación, junto a otras películas, puede ser motivo de la curaduría de una muestra.

A estudiantes y docentes involucrados en el cine y el proceso audiovisual: Recordar que no existe una sola manera de producir películas, investigar sobre todas las formas en las que se ha hecho cine a lo largo de la historia de este arte, trabajar para que el cine experimental sea incluido en la cátedra y, de este modo, fomentar la creación de una diversidad y pluralidad de cines que generen perspectivas únicas con lenguajes y métodos personales fuertes, para que las futuras generaciones creen alternativas a la que hoy nos impone el modelo monopólico industrial. Este trabajo puede convertirse en lugar de consulta sobre algunas de las formas que el cine experimental ha adoptado en el tiempo.

GLOSARIO

Cine: “El cine son imágenes y registros sonoros en movimiento, capaces de representar la realidad de las y los artistas que los producen.” (Romero, 2021, pág. 30)

Cine Documental: “género de películas (conjunto de filmes que poseen rasgos comunes en cuanto a forma y contenido) cuya característica principal era el registro de la realidad con un alto grado de objetividad o efecto de verdad”. (Zavala 2010, pág. 17)

Cine Experimental: “El cine experimental se puede definir mejor por la negación. A los cineastas experimentales no los une más que la marginalidad, y esta característica les permite autonomía, así como repensar la historia y la situación de todo el cine.” (Ricard 2012, pág. 1)

Documental Experimental: “El documental experimental emerge pues como un terreno donde la experimentación formal y la reflexividad (tanto en la filmación como en el montaje y la postproducción) se enfrentan a ese realismo naturalista, que en el terreno del documental consagraron los modos expositivo y observacional”. (Cerdán, 2013, pág.140)

Cortometraje: “una película breve. No existe una definición precisa sobre su duración, aunque por lo general se acepta que un filme que dura treinta minutos o menos es un cortometraje”. (Pérez y Gardey, 2017, pág. 1)

Materiales constitutivos del cine: “los materiales constitutivos del cine son la luz, el sonido y el movimiento”. (Romero, 2021, pág. 34)

La luz en el cine: “la luz que llega a la naturaleza, los seres y las cosas a una velocidad de 300 000 kms/s, y que es la luz que impresiona la película. La segunda significación es de orden psicológico, porque es posible considerarla como la

representación de las variaciones emocionales que ella misma nos induce en la realidad”. (Loiseleux, 2008, pág. 6)

El sonido en el cine: “el objeto sonoro para la conciencia es pues, la síntesis de: la impresión sensible del material sonoro dado, más la forma en que lo animamos en nuestra mente”. (Rivas, 2010, pág. 8)

El movimiento en el cine: “IMAGEN = MOVIMIENTO. Llamemos imagen al conjunto de lo que aparece. Ni siquiera se puede decir que una imagen actúe sobre otra o que reaccione ante otra. No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido”. (Deleuze, 2008, pág. 90)

Experimento: “Del latín *experimentum*, experimento es la acción y efecto de experimentar (realizar acciones destinadas a descubrir o comprobar ciertos fenómenos)”. (Pérez y Merino, 2013, pág. 1)

Experiencia: “del latín *experientia*, es el hecho de haber presenciado, sentido o conocido algo. La experiencia es la forma de conocimiento que se produce a partir de estas vivencias u observaciones”. (Pérez y Merino, 2014, pág. 1)

Figuración: “Se conoce como arte figurativo, en tanto, al estilo artístico que busca representar elementos del universo real. De este modo, una imagen figurativa se constituye como una representación cuya figura evidencia formas que pueden identificarse a partir de los sentidos”. (Pérez y Gardey, 2019, pág. 1)

Abstracción: “Puede decirse que el abstraccionismo privilegia las sensaciones visuales y, en cambio, deja de lado la representación fiel de las cosas. Los artistas de este movimiento no buscan que los objetos que crean puedan identificarse a través de imágenes reconocibles”. (Pérez y Gardey, 2020, pág. 1)

Improvisación: “El hecho de improvisar significa realizar alguna acción sin haberla planeado con anterioridad. De todas maneras, existen recursos que los artistas

pueden explotar para desarrollar su capacidad de improvisación. Así, si bien ésta aparece como una especie de acto natural, también puede estar sujeta o soportada por una estructura previa”. (Pérez y Gardey, 2009, pág. 1)

Error: “Un error es algo equivocado o desacertado. Puede ser una acción, un concepto o una cosa que no se realizó de manera correcta”. (Pérez y Gardey, 2012, pág. 1)

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Impresas

- Alcoz, A. (2013). *Reverberaciones en Celuloide*. Arte y Políticas de Identidad. Vol. 8 (17-31). Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.
- Alvarez - Gayou, J. (2009). *Cómo hacer investigación cualitativa, Fundamentos y metodología*. México - Buenos Aires – Barcelona. Paidós. 222 pp.
- Araüna, N. (2015) *Crónica del Documental Experimental Contemporáneo*. Fonseca, Journal of Communication. Vol. 11 (332-342). Tarragona. Universitat Rovira i Virgili.
- Arce, M. (2014). *El espacio y la dimensión del sonido. Una observación desde la experimentación artística*. País Vasco. Universidad del País Vasco. 333 pp.
- Arias, F. (2012). *El Proyecto de Investigación, Introducción a la Metodología Científica*. Caracas. Editorial Episteme. 144 pp.
- Azuero, Á. (2019). *Significatividad del Marco Metodológico en el Desarrollo de Proyectos de Investigación*. Revista Arbitrada Interdisciplinaria KOINONIA. Vol. 4 (110-127). Cuenca-Ecuador. Universidad Católica de Cuenca.
- Barriga, M. (2012). *Estado del arte y definición de términos sobre el tema "La investigación en educación artística"*. El Artista, Vol. 8 (224 – 241) Bogotá. Universidad Distrital F.J.C.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el Cine?* Madrid. Ediciones Rialp S. A. 395 pp.
- Bordwell, D y Thompson, K. (2010). *El Arte Cinematográfico*. Barcelona. Editorial Paidós, 508 pp.
- Cárcamo, H. (2005). *Hermenéutica y Análisis Cualitativo*. Cinta de Moebio, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales. Vol. 23 (204-216) Santiago de Chile. Publicaciones Moebio. Universidad de Chile.
- Cerdán, J. (2013) *De Sastres y Modelos, Entre el Postcolonialismo y la Transnacionalidad en el Documental Experimental Español*. Arte y Políticas de Identidad. Vol 8 (137-155). Murcia. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona. Paidós Comunicación. 165 pp.
- Cisterna, F. (2005). *Categorización y Triangulación como Procesos de Validación del Conocimiento en Investigación Cualitativa*. Theoría. Vol. 14 (61-71).

- Chillán. Departamento de Ciencias de la Educación y Humanidades.
Universidad del Bío-Bío.
- Deleuze, G. (2008). *La Imagen Movimiento*. Buenos Aires: Paidós. 303 pp.
- EDOC, (2014). *Espacios en Ruptura, Documental Experimental de Nueva York y los Ángeles*. Catálogo EDOC. Vol 13 (93-130). Quito. Corporación Cinememoria – Encuentros del otro Cine (EDOC).
- González, J. (2005) *La Historia del Cine Experimental*. Deakin. Deakin University, 190 pp.
- Hernández, R. Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación, 5ta Edición*. México DF. McGraw - Hill / Interamericana Editores, S.A. de C.V. 656 pp.
- Loiseleux, J, (2008). *La Luz en el Cine*, Barcelona -Buenos Aires -México. Editorial Paidós. 96 pp.
- Machado, A. (2010). *Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina*. Significação Revista de Cultura Audiovisual, Vol. 33 (21-40). São Paulo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Maldonado, M. C. (2005). *La Fotografía en Bárbara Kruger, Una Visión Fenomenológica desde Merleau Ponty*. México D.F. Universidad Iberoamericana. 160 pp.
- Mases, N. (2013). *¿Qué entendemos por documentación audiovisual y multimedia?* Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. 37 pp.
- Nichols, B. (2001). *Introducción to Documentary*. Bloomington, USA. Indiana University Press. 223pp.
- Ortiz, M. (2018). *Producción y Realización en Medios Audiovisuales*. Alicante: RUA Universidad de Alicante. 100 pp.
- Peña, F. (2012). *Cien Años de Cine Argentino*. Buenos Aires - Argentina. Editorial Biblos. 272 pp.
- Picón, D. y Melian, Y. (2014). *La Unidad de Análisis en la Problemática de Enseñanza - Aprendizaje*. UNPAbimodal, Vol. 6 (101-117). Caleta Olivia – Argentina. Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- Pérez, G, (1994), *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes, I Métodos*. Madrid. Editorial La Muralla. S.A. 76 pp.

- Rabiger, M. (2005). *Dirección de Documentales, 3a ED.* Madrid. Instituto Oficial de Radio y Televisión. 302 pp.
- Registro Oficial, 202. (2006). *Ley de fomento del cine nacional, 2006-29*, Ecuador. 4 pp.
- Rivas, F. (2010). *¿Qué es el objeto sonoro? La Fenomenología del Sonido en Pierre Schaeffer.* Homenaje por los 100 años del nacimiento de Pierre Schaeffer. Rijeka- Croacia. Museo de Arte Moderno. 12 pp.
- Salama, B. (2014). *El cine experimental: entre el experimento y la experiencia. Las películas de Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio.* Imagofagia. Vol. 9 (1-11). Buenos Aires. Asociación Argentina de Estudios de cine y Audiovisual.
- Sánchez, R. (2003). *Montaje Cinematográfico, Arte de Movimiento.* La Crujía Edicionesn. Tucumán. 387 pp.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los Objetos Musicales.* Madrid. Alianza Editorial. 337 pp.
- Soriano, J. (2017). *Escribir en Imágenes: La Imagen - Movimiento en Gilles Deleuze.* Bogotá - Colombia. Universidad Santo Tomás, Facultad de Filosofía y Letras. 102 pp.
- Torres, A. y Garavelli, C. (2014). *¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?* Imagofagia. Vol. 9 (1-29). Buenos Aires. Asociación Argentina de Estudios de cine y Audiovisual.
- Villabella, C. (2009). *La Investigación Científica en la Ciencia Jurídica. Sus Particularidades* Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla A.C.: Vol. 23 (5-37). Puebla. Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla A.C.
- Villabela C. y Fernández P. (2014). *La Investigación y Comunicación Científica en la Ciencia Jurídica.* Managua. Facultad de ciencias jurídicas, Universidad Centroamericana, 171 pp.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido.* Buenos Aires. EDUNTREF, 445 pp.

Documentos Procedentes de Internet

- Beceyro, R. (2007). *Sobre Cine Documental*. Facultad de Ciencias Sociales UBA. En: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Beceyro.htm>. Fecha de consulta: 15 de enero de 2021.
- Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). (2019). *Centro de Capacitación Cinematográfica, Difusión para Proyectos de Cine*. En: <https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/extension-academica/cursos-antiores-insc-cerradas/1822-difusion-para-proyectos-de-cine>. Fecha de consulta: 15 de enero de 2021.
- Cuesta, A. y Sachs, L. (2014). *Website of Filmmaker Lynne Sachs. Cinema and Curiosity: A Conversation between Alexandra Cuesta and Lynne Sachs*. En: <http://www.lynesachs.com/2014/10/26/cinema-curiosity-a-conversation-between-alexandra-cuesta-and-lynne-sachs/>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2020.
- Jurado, A. (2014). Cátedra Cinemateca. *Poéticas de los radicales libres*. Presentación de la sesión magistral en el marco del segundo Capítulo de la Cátedra Cinemateca, en su versión 2014 dedicado a las Éticas, estéticas y políticas del cortometraje colombiano. Cinemateca Distrital. 24 de junio de 2014. En: <http://catedracinemateca.blogspot.com/2014/08/0-0-1-3149-17320-personal-144-40-20429.html> . Fecha de consulta: 4 de enero de 2021.
- Pérez, J. y Gardey, A. (2017). *Definición De. Definición de Cortometraje*. En: <https://definicion.de/cortometraje/>. Fecha de consulta: 15 de enero de 2021.
- Pérez, J. y Merino, M. (2017). *Definición De. Definición de Actores Sociales*. En: <https://definicion.de/actores-sociales/>. Fecha de consulta: 15 de enero de 2021.
- Ricard, C. (2012). *Taller de Expresión II, Cátedra Bailo. Algunos Problemas del Cine Experimental*. En: <https://taller-de-expresion-2.blogspot.com/2012/03/algunos-problemas-del-cine-experimental.html>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2020.
- Routio, P. (2006). *Conferencia en el Primero simposio internacional de estudios visuales "Producción como investigación". Investigación artística*. En:

<http://www.uiah.fi/projekti/metodi/233m.htm>. Fecha de consulta: 12 de enero de 2021.

Vinceti, S. (2020). *The Documentary Life. How To Write A Documentary Film Treatment*. <https://thedocumentarylife.com/how-to-write-a-documentary-film-treatment/>.

Vitiello, C. (2015) *Indyweek, Full Frame. So what is an "experimental documentary" anyway?* En: <http://www.indyweek.com/indyweek/full-frame-so-what-is-an-experimental-documentary-anyway/Content?oid=4372021>. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2020.

Zavala, D. (2010). *Colección de Tesis Digitales Universidad de las Américas Puebla. Documental Televisivo: La Transformación del género documental*. En: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zavala_c_d/capitulo3.pdf
Fecha de consulta: 15 de enero de 2021.

Zepeda, J. (2004). *Colección de Tesis Digitales Universidad de las Américas Puebla. El fenómeno catártico y la narrativa cinematográfica clásica*. En: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zepeda_c_jd/capitulo3.pdf. Fecha de consulta: 15 de enero de 2021.

Entrevistas Realizadas por la Investigadora

Cuesta, Alexandra. Cineasta experimental ecuatoriana. Entrevista por: Lucía Romero P. Medio de respaldo Video Full HD. Quito, 20 de junio de 2017.

Delgado, Daniela. Cineasta experimental ecuatoriana. Entrevista por: Lucía Romero P. Medio de respaldo Video Full HD. Quito, 14 de junio de 2017.

ANEXOS

Anexo 1. Formato de Validación de Instrumentos, Juicios de expertos.

GUION DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

Objetivo del Instrumento: Comprender el uso del sonido, la luz y el movimiento en el cine experimental como materiales constitutivos del cine experimental.

Dirigido a: actrices sociales, las cineastas experimentales ecuatorianas Alexandra Cuesta y Daniela Delgado.

Instrucciones para las entrevistadas: Vamos a conversar sobre su trabajo. Responda según su experiencia personal y sus motivaciones como artista, las siguientes preguntas:

#	PREGUNTAS
1	¿Cómo concibe lo experimental en el cine que usted realiza?
2	¿Cómo trabaja usted con la luz en sus películas?
3	¿Cómo trabaja usted con el sonido en sus películas?
4	¿Cómo trabaja usted con el movimiento en sus películas?
5	¿Cómo representaría usted el sonido, la luz y el movimiento en un cortometraje documental experimental?
6	¿Cómo influye la técnica experimental de creación en la forma y en el discurso que usted maneja?

INSTRUMENTO DE ANÁLISIS DE DOCUMENTOS AUDIOVISUALES (OBSERVACIÓN)

Objetivo del Instrumento: Analizar las películas elegidas para encontrar un uso experimental de la luz, el sonido o el movimiento.

Instrucciones: La investigadora deberá mirar las películas elegidas y describir los recursos experimentales que observa en cuanto a la luz, al sonido o al movimiento.

Procedimiento: Llenar el cuadro siguiendo las siguientes instrucciones.

1. En "Obra", poner título, autor, año y duración en minutos del documento audiovisual analizado.
2. En "Evidencia", numerar el documento audiovisual y colocar el intervalo de duración en el que se observa el recurso analizado.
3. Describir el uso experimental de la luz, el sonido y/o el movimiento que observa en la película en los siguientes tres casilleros, según corresponda. Subrayar y colocar en negrita palabras clave dentro de esa descripción. Si

no se observa un uso experimental relevante de alguno de los tres elementos, colocar: no interesa.

4. En “Observación”, colocar si la obra debe tomarse como referencia en su uso de la luz, el sonido y/o el movimiento para la creación del cortometraje documental experimental objeto de la investigación.

1	2	3			4
Obra	Evidencia	¿Cómo es el uso experimental de la luz?	¿Cómo es el uso experimental del Movimiento?	¿Cómo es el uso experimental del sonido?	Observación
1. Unconscious London Strata / Stan Brackage / 1981/ 22:20'	V1/2:15-2:22	La luz sobre diversas superficies urbanas se captura como brillos por un lente desenfocado o y movimiento barrido	No Interesa	No Interesa	Debe tomarse en cuenta parcialmente, solo en cuanto las superficies urbanas que reflejan la luz a ser captada por la cámara, preferiblemente, esta luz deberá presentar brillo en algún grado.
2. Come Out / Narcisa Hirsh/ 1971/ 11:15'	V2/1:18-1:40	No interesa	No interesa	Usado en contraposición a la imagen , va de un sonido concreto a un sonido abstracto , mientras el cuadro visual hace el recorrido inverso	No debe tomarse en cuenta para el trabajo

JUICIO DE EXPERTO

INSTRUCCIONES:

Coloque una "X" en la casilla correspondiente a su apreciación según los criterios que se detallan a continuación.

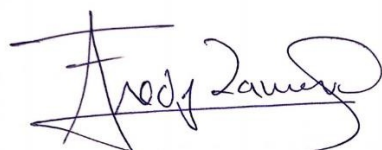
CRITERIOS	APRECIACIÓN CUALITATIVA			
	EXCELENTE	BUENA	REGULAR	DEFICIENTE
Presentación del instrumento.	X			
Pertinencia del instrumento según el propósito de la investigación	X			
Relevancia del contenido.	X			
Factibilidad de aplicación	X			

Validado por: MGST. Fredi Zamora

Profesión: _Master of fine Arts

Cargo que desempeña: Docente Investigador

Firma:



Fecha: 20 de noviembre 2020

JUICIO DE EXPERTO

INSTRUCCIONES:

Coloque una "X" en la casilla correspondiente a su apreciación según los criterios que se detallan a continuación.

CRITERIOS	APRECIACIÓN CUALITATIVA			
	EXCELENTE	BUENA	REGULAR	DEFICIENTE
Presentación del instrumento.	X			
Pertinencia del instrumento según el propósito de la investigación	X			
Relevancia del contenido.	X			
Factibilidad de aplicación	X			

Validado por: Jorge Munive Romero

Profesión: Diseñador Gráfico y Productor Audiovisual.

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA DEL ECUADOR



Cargo que desempeña: Docente

Firma:

Fecha: 24 noviembre de 2020.

Anexo 2. Entrevista a Alexandra Cuesta.

ALEXANDRA CUESTA

ENTREVISTA

AC: Cuando yo hablo del cine experimental, me refiero a una historia que empieza en los Estados Unidos, a principios del siglo XX, 1910, 1920. La gente, desde el inicio de la historia del cine, empieza a experimentar con otros lenguajes. Por ejemplo, Maya Deren empieza en los años 40, es como la abuela del cine experimental. También experimentan los fotógrafos como August Sander y otros, y hay diferentes ramas. Desde los inicios del cine se empieza a experimentar con el lenguaje. El periodismo fílmico se inicia en ese entonces.

Pero más allá de esto, se empieza a experimentar con la forma, con el lenguaje, con la edición y ese tipo de cosas; en los 50s, 60s inicia la experimentación con el material. Por eso hay una historia apegada a lo fílmico. En los países donde había una industria del cine tenían laboratorios, y a la par, la gente que utilizaba los 16 mm. o a veces los 35mm., se puso a trabajar con el fílmico, porque además en aquel entonces eso era muy barato y empezaron a experimentar con la película en sí. Pasa el tiempo, y ahora hacerlo es complicado. Hace 10 años había mucha más experimentación, pero ahora es súper complicado porque hay cada vez menos acceso. Creo que en Estados Unidos quedan como 3 laboratorios, nada más, y obviamente es súper caro.

Lo que me parece interesante es que desde tal vez los 70s, los 80s y hasta ahora, hay mucha gente que empieza a experimentar más con película en el sentido del proceso, o sea de usar el material como un proceso de pensamiento, que es donde me incluyo yo.

En mi trayecto tuve esa suerte porque fui a Estados Unidos a hacer una maestría, aunque desde antes porque empecé haciendo fotografía. Siempre quise hacer cine y sabía, desde el principio, que no quería hacer un cine muy estructurado en el que tienes estas separaciones de: tú eres el director, tú el cinematógrafo, tú el editor y tenemos que trabajar en algo narrativo, o ya sea documental narrativo, pero algo muy estructurado. Para mí la magia siempre era estar tras de la cámara. Entonces lo dejé a un lado y empecé a hacer fotografía y me formé como fotógrafa. Y todavía quería experimentar con cine, no sabía que existía este mundo. Para mí lo más cercano era el arte, y fui a hacer una maestría en bellas artes multidisciplinarias en la que podías estudiar todo al mismo tiempo, fotografía, cine, escultura, performance, etc., y me pareció lo más cercano a lo que me interesaba. Fui un semestre, solo duré un semestre en ese programa en la Escuela School of the Museum of Fine Arts en Boston y duré un semestre porque había gente con ideas muy conservadoras de por qué usar o no usar película. Pero conocí a cineastas, específicamente a Robert Temes, que utilizaba película de 16mm y hacía trabajo fotográfico casi perecible, en el espacio público, hacía estos retratos de ciudades. Y cuando vi eso, fue uff... eso es lo que estaba yo buscando, esa cuestión de investigar el concepto a través de la forma, y esta forma de estar tú tras la cámara

en una participación con el espacio público, y al mismo tiempo con todo lo que genera trabajar con película, que significa muchas limitaciones, limitaciones económicas, limitaciones de tiempo... y cómo esas limitaciones te abren formas creativas, pero también cómo la película responde a la luz.

¿Cómo la película se separa tanto del video? Cuando pienso en el video pienso en el presente, me hace pensar en este momento. Pero cine juega con tu parte del pasado, con la memoria, con la parte de los sueños, y como que trasciende la imagen en un sentido de solo ilustración de algo, y puede tener otro significado. Por ejemplo, si filmo esta taza de té con película y con cierta luz, no estamos viendo solo la taza de té, sino que se convierte, genera otro significado por el material. Y si esto estuviera al lado de un perro, esa asociación de imágenes genera una estética que no pasa cuando utilizas video, cuando utilizas estructuras más convencionales. Aquello me llevó a ese proceso.

En ese proceso, uno empieza con la idea de una cosa, en el momento de filmación se convierte en otra, y en el momento de la edición también en otra. Cada etapa es diferente, cada una es independiente y se conectan al final. Tienes que trabajar con este sentido de improvisación y de asociación que creo que viene con la película. Mis películas son todas editadas cortando. Imagínate, para una película de 8 minutos me demoré un año, empezando por la investigación, luego la filmación, trabajando sin un guión, casi como si fueras un fotógrafo pero del tiempo, que tienes que aprender a sentir el tiempo, a entender la luz y a responder, a contestar qué pasa, y luego con todo este material empieza el proceso de edición que es casi como hacer una escultura; tiene tantas cuestiones separadas, estas imágenes, estos momentos, estos tiempos, y luego crear un significado a través de la asociación, no necesariamente de lo narrativo o lo literal. Eso no habría podido hacer con video. Aunque sí trabajo con video, pero de otra forma. Por ahí fue mi interés.

-LR: ¿Y estas pelis las proyectas en proyector, tienes contigo la película?

Depende del contexto, depende de dónde estás.

Bueno, todo esto para decir que el que yo llegara a Estados Unidos fue una circunstancia y conocer ese mundo, y luego la historia de ese mundo y ser parte de esa comunidad. Después me di cuenta que hay un espacio grande para el cine experimental. Todos los festivales grandes, el de Rotterdam, el New York Film Festival, todos los grandes tienen una sección de vanguardia y como hay una comunidad que está en eso, aunque sea un poco invisible, existe. La forma de exhibición está bien, todos tienen proyectores de 16mm. de 35mm. y obviamente de digital. Son los espacios óptimos. Pero de cierta forma sigue siendo invisible porque no hay esos espacios en otros lugares.

En ese tiempo todavía podía terminar en película y mostrar así el film. Ahora hay menos posibilidades, pero en esos lugares todavía las hay. Al principio me relacionaba con gente mucho más purista, que decían, por ejemplo, este trabajo se hizo en filmico y solo puede ser visto en filmico y una vez que lo transfieres a digital ya no es lo mismo. Ahora no pienso así, porque entonces cómo alguien puede ver

el trabajo. Pero más allá de la exhibición, para mí es importante el proceso, por eso todavía trabajo en 16mm., por el proceso de pensar. Pienso diferente con 16mm. que con video. No es malo, bueno, mejor o peor, es otra forma.

-¿De qué crees que hablan estas películas? Sé que hay muchos temas, pero tengo la sensación de que hay mucho interés por mostrar el material.

Depende. Mi trabajo personal es no ficción. Entonces trato el tema del material, sí, pero con un concepto que depende de cada película, con un lugar específico, memoria, etc., con una narrativa. Pero hay muchas ramas del cine de vanguardia y mucha gente trabaja enfocándose en lo formal, hace cine formal, no hay una cuestión de contenido literal, ni narrativo, ni nada de eso. Es experimentar con la estructura, con el material, con el tempo, con el sonido. Es arte. Así también podrías pensar que hay varios momentos en la pintura...

-Estoy pensando que siempre los modos de producción inciden mucho sobre el discurso. Todas estas películas pequeñas, hechas casi todas por una sola persona, por más que aborden temas diversos, dan chance para hablar de otras cosas.

Totalmente de acuerdo. En su existencia, el cine de vanguardia y experimental es un acto político. Sea o no sea esa su intención en términos de contenido. Y es un acto político porque sea un cine formal, estructural, de ficción, personal, diario, etc., estás experimentando con otras formas, con otras estructuras de crear un significado visual que obviamente están en contra o no responden a lo establecido. Esa es su base, existe esta magia. Hollywood o el cine independiente ya tienen un lenguaje establecido y una forma de producción. Este cine lo que hace es experimentar con los dos pasos: con la forma de producir y con los sistemas de significado, o sea de cómo construyes el lenguaje. Alguna gente lo utiliza en el material.

Una crítica fue que el cine narrativo convencional puede utilizar cualquier cosa, digital, o cine, para ilustrar una historia, lo que es no ponerle nada de pensamiento al material en sí. Por el contrario, el cine experimental dice esto no solo es historia, es también sobre el material, esto es cine. Y esto pasa; si uno se fija en las películas que hace la mayoría de la gente, lo que hacen es ilustrar algo que está escrito, pero no es experimentar con la forma, con cómo respondemos a las imágenes, con cómo respondemos a la información, lo que es la base del cine de vanguardia. Pero la temática sí, es igual de amplia que en el otro cine. Si se puede definir de alguna forma, diría que es el experimental es un cine que está respondiendo a lo no establecido y abriendo nuevas puertas a lo que entendemos por cine.

-Hablando de lo político del cine experimental, a éste se lo relaciona con ciertos movimientos de los 70, de los 80, con ciertos movimientos como el movimiento hippy, con lo “trascendental”, desde la experiencia..., cuando en América Latina, al mismo tiempo se hacía un cine muy político.

El cine del tercer mundo.

-Sí. ¿Cómo llega esto a tu trabajo, de qué manera?

Hay una relación entre ellos y los dos están respondiendo a lo establecido. En Latinoamérica más a través de lo social y en Estados Unidos donde pasan muchas cosas al mismo tiempo, allá está el cine sicodélico y al mismo tiempo el cine súper estructural, relacionado también a lo que pasa en esos momentos, y así puede estar ligado al feminismo, al mundo del arte, o a la etnografía. Rompe con la forma de hacer las cosas en diferentes disciplinas.

¿Cómo están relacionados con tu cine?

Creo que los dos tienen relación con lo mío. Mis películas sí son documentales, son documentales experimentales. Obviamente estoy pensando en algo que ocurre en el mundo, en mi entorno; en este sentido tiene relación con el llamado “otro” cine. Viví muchos años en Estados Unidos y los temas que allí se repetían en mis películas eran sobre la investigación, esta investigación sobre la identidad, mi identidad cultural y cómo un espacio es afectado por una especie de olas de cambios culturales o cómo una persona es afectada por el espacio. Ejemplo, migrantes que van a Los Ángeles y cómo se mueven por la ciudad o cómo poder descubrir en imágenes esta sensación de desplazamiento o de pertenecer y no pertenecer, de transitar por un mundo que está dividido. Me relaciono con el cine norteamericano experimental por el uso del material y por la experimentación formal.

-¿Qué estás buscando en tu película “Territorio”, cuál es esta búsqueda que se siente en todo momento?

Territorio es totalmente nuevo. De todo lo que te he hablado, son mis películas anteriores a Territorio, son películas hechas en forma totalmente independiente, en película, editadas a mano, yo misma hice el sonido y todo. Las veo casi como esculturas, son piezas de escultura, son objetos, y todas tienen este mismo tema, del que te hablo. Territorio es diferente en todo sentido porque primero, es una experimentación desde otra forma, experimento con todo: con el material, es la primera vez que uso video; con el formato, es un formato largo; con el modo de producción, porque como gané uno de los premios del Cncine es el trabajo para el que más presupuesto tengo, y con eso también cambia tu forma de relacionarte con las imágenes, con la idea. Entonces tenía un equipo, tenía un productor, yo misma estuve atrás de la cámara, obviamente, pero cambia el proceso.

Me preguntaste sobre la búsqueda. Tal vez si empiezo a hablar sobre el proceso es más fácil llegar a la búsqueda. Territorio es una película totalmente de proceso.

¿Qué estás buscando en las miradas con las otras personas, en ese momento específico con el otro?

Voy a hablarte de todo el proceso: Ya de entrada tengo todas estas variables muy diferentes a cómo trabajaba antes. Es la primera película que filmé en Ecuador. Este es un dato enorme porque mi experiencia siempre era desde la persona que está afuera y por eso me identificaba con estos espacios de migración. Por ejemplo, mi película Despedida está filmada en un barrio chicano con mucha historia, es

decir estos lugares que están entre medio, no marginados, pero entre medio. La indagación era en cierta forma la misma, pero preguntarte desde un punto de vista muy personal qué es mi país y que significa ser parte de un país, qué significa ser parte de un territorio. Entonces, obviamente no es una película sobre mí, pero es una película que empieza con una pregunta personal y cómo retratas, cómo documentas un espacio que está dentro de un lugar y qué es lo que te une ... más en el tiempo, cómo es que yo entiendo el paso del tiempo y cómo es el concepto de paso del tiempo en un lugar pequeño, aislado, con una estructura social diferente a la ciudad, donde la economía es diferente a la ciudad, en estos espacios en cierta forma invisibles, alejados. Lo que hice entonces es partir de la idea de un viaje. Leí un libro que se llama Walksteps, (no sé cómo se llama en español) de un italiano Carrera y habla de la idea del viaje, pero desde el concepto de lo que es viajar, habla del viaje como un encuentro, como el atravesar a otra cosa, como un conflicto entre dos mundos; tenía este libro estaba en la cabeza. El otro libro es del que hablo bastante en la sinopsis de la película de un poeta belga que se llama Michaux que vino a Ecuador en 1927, vino desde Europa en barco e hizo un recorrido por Ecuador y escribió una especie de bitácora. Él es un poeta de vanguardia, entonces la forma en que está escrito el libro es súper interesante porque son impresiones, cero idealizadas o románticas, es muy concreto, pero lo que me encantó del libro es su estructura súper fragmentaria. Pensando en estos dos libros empecé esta trayectoria propia. En la película hay referencias al libro de Michaux, la primera toma empieza con un pescador en un barco y Michaux llega en un barco, entonces hay esta referencia del trazo geográfico y eso fue lo que hice: empecé un trazo geográfico desde la costa a la sierra norte, sierra sur y oriente, o sea como hacer un trazo. Tenía varios parámetros y entre esos ir a lugares a donde no había ido antes, era bien importante que el encuentro con el lugar esté registrado.

Yo no trabajo con un guion, yo no puedo decir esta película va a ser sobre esto. Empiezo por unas ideas y voy y empiezo una experiencia, luego debo entender qué fue esa experiencia y así termino la película. Así, basada en la experiencia que tuve, porque fui a estos lugares pequeños, aislados y me quedé unos diez días en cada lugar; me impuse unas reglas. Como estaba utilizando video y pensando en esta cuestión del tiempo, quería que todo se sienta no como el pasado sino como el presente, que fuera como tener un approach (acercamiento) contemporáneo a ese momento que estás viviendo, que está pasando ahorita. Quería jugar con la duración; como es video quiero entender la duración, jugar con el tiempo, con el paso del tiempo real. Entonces, la mayoría de tomas son más largas de lo que he hecho antes, pero están siguiendo una acción. Básicamente tenía la cámara estática y esta idea de la duración del tiempo, entonces quería filmar cosas concretas, acciones, lo que fuera que estuviera ocurriendo, pero de una manera más concreta y jugando con esta cuestión del documental. El documental para mí es una fabricación. Está basado en la realidad y tú estás haciendo una búsqueda sobre algo. Entra una parte ética; es una búsqueda ética sobre algo y al mismo tiempo es una construcción. Quería jugar con eso de la no ficción y la ficción. Todas las personas, todas las cosas que ves en la película estaban ahí y ocurrían en ese momento, pero había además una colaboración al crear la imagen. Por ejemplo, si alguien está sentado viendo la tele, estaba sentado viendo la tele, pero había una comunicación de cómo crear esta imagen con esa persona y se vuelve una cuestión performática también, y creo que eso genera esta tensión, cuando miras la película

creo que sí hay esta tensión de mirar, del que está detrás de la cámara, del que está frente a la cámara y de la audiencia que mira. Está así pensado, es el propósito en la película, el pensar cómo se construye una imagen y cómo se ve esta imagen del otro.

-Es interesante cuanto te ven la cámara cuando están jugando contigo con la cámara y tú como espectador te sientes tras la cámara, como que te están mirando a ti...

Sí, empecé a filmar todo de esta forma, con la cámara estática pensando en el tiempo y de esta manera performática pero no sabía bien qué iba a hacer. La película tuvo muchas vidas. Cuando acabé de filmar, luego de cómo cuatro meses (yo no trabajo de la forma en que primero filmo y luego miro y veo si tengo que filmar más...no, es un proceso separado), empecé la edición que me demoré como tres años y ahí me di cuenta de que lo que más me interesaba eran estos momentos en los que no pasa nada, donde hay esta no acción, porque genera algo interesante en este documental, entre comillas, etnográfico. Como que en la no acción también hay tanto. En las tomas en las que las personas esperan, o en las que están mirando, como que el tiempo se siente más concretamente y es también como una forma de hacer un comentario sobre lo peligroso que es que el cineasta tenga el control para poner el significado de lo que es esto, de quiénes son estas personas, de cómo las vemos, de qué hacen, de cómo es su entorno, de cómo no sé qué... entonces yo quité todo eso para mostrar un encuentro. Es un encuentro que puede ser aquí, que de hecho es en este lugar geográfico y cultural específico, pero no estoy imponiendo un significado. Funciona como una serie de ocurrencias de tiempo. Al final, para mí la película es eso, como una serie de ocurrencias de tiempos que generan un...

(... se interrumpe)

Gente ecuatoriana que está afuera del país, que ha visto la película, ha estado conmovida con esta idea de generar sus propias historias y de ver a su país de otra manera. La película habla también de un tipo de territorio, como de un territorio íntimo, y eso es interesante. Se ha mostrado en varios países y en todos ha habido diferentes respuestas, pero me parece que aquí en Ecuador es donde me resulta más interesante mostrar y ver la reacción de la gente. Creo que la gente está acostumbrada a ver un cierto cine... creo que especialmente a la gente que hace cine la película le genera más problemas que a otra gente que no hace cine. Pero eso es motivo de otra conversación. Eso es complicado.

-Sí, eso es complicado.

-¿Qué perspectiva tienes de hacer aquí tu tipo de cine?

Es súper difícil. Creo, y esto lo diría en cualquier espacio, que nuestra industria de cine, primero es nueva, comparada con otros países de Latinoamérica, ni siquiera estamos en diálogo con esos países en el sentido de tener una conversación internacional o global sobre las nuevas experimentaciones del cine y no hablo solo del cine experimental, hablo de ficción, del cine documental. ¿Por qué pasa eso

aquí? Creo que especialmente en la ficción hay un modelo específico de hacer las cosas y como... (capaz esto no pongas para que todo el mundo vea), como muy provincial, de pueblo chico. He estado en festivales de cine latinoamericano. Ahorita, desde mi punto de vista, el mejor es el festival de cine SANFIC en Chile. Ahí tuve una retrospectiva de mi trabajo y fui como jurado, he ido dos veces. Ahí mostré Territorio. Es increíble; ahí hay como una motivación a borrar las jerarquías de género: cine es cine, no importa que sea largo o sea corto, que sea ficción o documental, hay una mezcla, y viene mucha gente de Latinoamérica, de Perú, de Bolivia, de Argentina, de Uruguay, de todos estos lugares con estas ideas nuevas que generan estudios y espacios en esos países. En el Ecuador no hay ese vínculo, aunque hay gente que ha ido al festival. Ahorita soy jurado de La Casa Cine Fest, todo ficción, no asistieron cineastas, uno o dos, no está la gente que hace ficción. Para hacer cine tienes que ver cine y tienes que ver cosas que están pasando, cosas nuevas. Sin no ves lo nuevo te quedas en el mismo nicho de algo que ya no es interesante y que sigue modelos antiguos. En el país se tiene un cine que le puede ir bien y le va bien en ciertos espacios pero que no tiene un diálogo con el cine global.

-Tengo la sensación de que hay este preconcepto de que desde la audiencia hay que ser un poco paternalista. Se piensa: esto a la audiencia no le va a gustar. Estamos tratando de hacer algo que le guste a la audiencia, a la vez tener industria... cuando quizá si se hace algo con más sentido, conectas más... por más distanciado que parezca desde el lenguaje.

Lo esencial es que la gente vaya a verlo y eso es difícil aquí, no sé por qué. Pero olvidémonos de los cineastas. ¿Qué es esto de la audiencia? Cuando la gente hace cine, obviamente piensa en lo económico. Ninguna película, sea de ficción, sea experimental o de cualquier tipo, a menos que tenga mucha suerte, genera ganancias. El punto es poder crear, tener el dinero para hacerlo, porque las ganancias no existen. Las únicas películas que generan ganancias son las de Hollywood en los cines comerciales. Mi punto es que, si igual no vas a generar ganancias, por qué no experimentar con lo que quieras hacer, con algo nuevo, en vez de tratar de seguir el modelo que pueda generar ganancias y que igual no las va a generar. Si eliminas eso de la ecuación, creo que serías mucho más libre para pensar en hacer cine desde otra mirada. Eso, por un lado. Luego las audiencias, sucede que no hay los espacios para otro cine, eso creo. Hollywood es una estructura, es una máquina entonces no pensemos siquiera en eso. Yo le separaría. Hay que generar espacios, de hecho, las audiencias se crean y no hay que ser paternalistas ni tener el miedo de que no van a entender y si no entienden les quedan preguntas, se quedan pensando, aun cuando hay rechazo esa es una reacción y eso es interesante. Para mí, si la gente rechaza mi película, está interactuando, está pensando. Se tiene que empezar por ahí.

No tengo las respuestas de qué hacer ni cómo hacer. Es un trabajo grande de buscar cómo abrir espacios, cómo traer películas, programar requiere fondos. Al mismo tiempo pienso en los espacios en los que empezó el cine experimental en Estados Unidos o en Valdivia y cómo se muestra. Por ejemplo, empieza en la sala de una casa y encuentras la forma de traer estas películas, hay un grupo de 10, de 5 y les encanta, esos traen 5 más, y a su vez estos otros 5 más y quizá después se

puede arman un club. Es un proceso de espacios pequeños, de acciones pequeñas. Se puede empezar así acá, habría que trabajarle a eso. Es complicado.

Gracias. Importante tener estas conversaciones porque el tema es tan gigantesco...

Si una persona hace cine experimental, sí se debe crear un contexto, cómo haces, cómo generas más ¿prestigio?, no es esa la palabra, pero sí es no desprestigiar ese cine, darle el mismo peso. Eso pasa mucho, el cine experimental es en cierta forma un gueto, como que no es del mundo del arte y no es del mundo del cine, está en la mitad.

-Buen tema para la discusión eso de si es arte o no es arte y no es cine...

Para mí es arte. Pero en el mundo del arte no lo consideran arte y en el mundo del cine no lo consideran cine.

-A eso me refiero, más allá de las obras que son lo que son. Eso de insertarse en circuitos de dónde, y por qué, y cómo hacer.

Esta película Territorio estuvo en la Bienal de Cuenca y para mí fue increíble. Justamente rompí esa barrera de dónde se muestra. Yo he mostrado en museos, pero no en una bienal en un lugar dedicado a arte contemporáneo, que para mí lo que hago entra en ese mundo también. Pero todo es tan segregado, y fue una experiencia fea. Me di cuenta de que no sirve de nada entrar a ese espacio, te ven como la cineasta y no como la artista. No tenía libertad para mostrarla como yo quería, era más o menos: agradece que te estamos incluyendo y vamos a mostrarlo así y punto. No había la posibilidad de decir yo tengo mis propias ideas de cómo hacerlo... Porque hablan desde el video arte. Pero el video arte es una cosa, el cine experimental es otra. Lo que yo hago es cine y puede ser visto en una galería, eso es diferente.

-¿Y en qué radica la diferencia con el video arte?, porque de repente hay muchos video artistas.

El video artista viene desde el arte contemporáneo y su intención es otra. El proceso es otro. Estás haciendo algo para pantallas múltiples. No es una experiencia en sí en donde vas, te sientas y miras de principio a fin en una sala oscura. Es gente que está trabajando desde el mundo del arte contemporáneo. Y cuando hablas del cine experimental y te dicen que algo de arte, no saben qué es cine experimental porque no vienen desde ese lugar, de esa historia. Y tiene también que ver con el material, porque era el material accesible, porque puedes hacer video incluso con el teléfono...

-Gracias.

Anexo 3. Entrevista a Daniela Delgado.

DANIELA DELGADO ENTREVISTA

-LR: ¿Consideras que haces cine experimental?

DD: Es difícil porque justamente al ser cine experimental es como una no categoría porque de alguna manera si ya lo enfrascas en una categoría estás definiendo ciertas reglas, como un género, como que tiene que tener cierto tipo de formato, cierto tipo de recursos narrativos, etc. Más bien creo que la esencia del cine experimental es que no encaja nunca en nada, que siempre está evolucionando. Por ejemplo, en los 60s y en lo 70s había una tendencia de cine experimental, una tendencia de experimentar con el formato, experimentar con la materialidad del fílmico. Y ahora siento que se hacen también otro tipo de experimentos ya más con la narrativa porque también el cine es tan nuevo que al principio las narrativas eran todas experimentales, luego se cristalizaron y ahora se vuelven a reformular y en eso está la experimentalidad hasta cierto punto. Por ejemplo, puedes hacer una película filmada con planos muy tradicionales, etc., pero al momento de componer la estructura, propones una estructura experimental porque no tiene una linealidad como a la que estamos acostumbrados, entonces ya podríamos estar hablando de cine experimental, así abiertamente

-Yo encontré que cine experimental podría ser cualquier cosa. Se puede experimentar en varios términos, incluso si no se está experimentando en la forma, a veces se puede experimentar en el modo de producción, en cosas diametrales a la película, en el modo de distribución. Experimental sería tan amplio y tan extraño que encontré una especie de anclaje como para definirlo desde algún lugar, y pensé en esto de la no narrativa, que no creo que significa que no estés contando nada ni estés diciendo nada, que no haya un discurso, sino que no se está hablando de esta narrativa lineal y cristalizada que tú dices. Por ejemplo, en tu trabajo ¿cómo trabajas tú con esta posible no narratividad, entendida así como una no linealidad?

En mis primeros cortos estaba tratando de entender qué era lo que estaba haciendo, obviamente no tenía mucha idea. Por un lado, me fascinaba mucho la estética del documental como tal, porque me gusta esa cuestión de la improvisación, de las cosas espontáneas, la frescura de los cuerpos; cuando filmas a una persona sale algo ahí que no necesariamente salió de un guión con un movimiento recontra programado actoralmente. Me gustaba esa estética del documental, pero no me gusta del documental que, de alguna manera, tenga esta carga, este peso de estar anclado a la realidad; por eso me gustaba entonces de la ficción la licencia para volar y hacer cualquier cosa y mis primeros cortos eran medio híbridos en eso, pero después me di cuenta, por ejemplo, el primer corto que hice que es en un bus, para lo que contacté a 37 personas de un lugar en Argentina que eran de dos pueblos rivales y los juntamos todos en un bus en medio de la nada para ver qué pasaba. Era un documental de la ficción pues esa situación estaba creada, pero era como un documental, era como registrar eso; obviamente tuvo sus aciertos y sus desaciertos, muchos más desaciertos para mi criterio.

Luego seguí haciendo otros cortos, uno de ellos se llama *Culebra* que lo hice con todos mis amigos y la consigna era sumergirnos en el ridículo. Nos encerramos todos en una casa y tratamos de encontrar diversas dinámicas del ridículo. Era generar una especie de consigna como si fuera casi performático y filmar el documental que no era documental sino una ficción, era documentar una ficción.

Esos fueron los primeros intentos, pero después, en Francia ya fue más evidente e hice un proyecto que se llamaba "L'effet cocktail party".

¿Qué significa en español?

El efecto coctel party, es un título que corresponde a un efecto sonoro que es cuando escuchas, pero no entiendes nada. Durante cerca de cuatro meses contacté por redes sociales a gente que quisiera inventar un idioma y eran todos extranjeros viviendo en Francia, de África, de Asia, de miles de sitios que hablaban muy poco francés y muy poco inglés y entre todos inventamos un idioma. La consigna era que teníamos que reunirnos y no podíamos hablar ningún idioma salvo el inventado; entonces yo tenía que tratar de comunicarme a través de estas palabras inventadas y, si alguien más inventaba otras, hacíamos como estos juegos de improvisación de los que poco a poco fueron surgiendo otros medios de comunicación entre nosotros. Durante cuatro meses hicimos estas reuniones y ya, ese es el corto.

Después hice otro proyecto que duró un año, es un largo, pero en ese todavía no he terminado de hacer el sonido. Así mismo, con un amigo, que es otro realizador, contactamos gente por redes sociales que hayan tenido una pérdida, que alguna persona en sus vidas haya desaparecido y que quieran contarnos sobre esta persona, y le pusimos un nombre en común. Nos escribieron como veinte personas para hablarnos de estas personas a quienes siempre les pusimos un solo nombre. Entonces todos hablaban del mismo personaje pero que eran diferentes. Nos reunimos muchas veces durante un año para hacer diferentes cosas alrededor de la ciudad y así empezó a surgir este personaje inventado que era como un collage de todos los otros personajes y se convirtió como en un grupo de apoyo para lidiar con la pérdida de este personaje. La puesta en escena es muy casera, hasta cierto punto, pues teníamos que ir siguiendo a las personas por todo lado; asumo que lo experimental está más en esta narrativa, como un documental apócrifo, como un documental falso, pero que a la vez no lo es. Es de alguna manera un documental de la falsedad, es como un enredo, y asumo que el resultado es que un espectador lo ve y no sabe si esto es cierto o no, si es una puesta (en escena) o no, lo que no importa al final.

Estoy reconociendo ciertas características en todo lo que me cuentas. Estarías haciendo un cine con narrativas no lineales, bastante performático para trabajar, y sí ficcionalizando desde la puesta, pero quizá sí con un ancla muy grande en lo real porque no estás creándolo todo.

Sí, es como un documental de la ficcionalización o algo así, no sé, es raro, pero a la vez no queda ninguno de los dos evidenciado del todo porque nunca se dice, por

ejemplo, en éste del idioma, nunca se dice que tenemos que inventar un idioma, sino que de una ya ves a la gente tratando de comunicarse en este enredo de palabras. Entonces te metes en un mundo medio bizarro y misterioso que no sabes hasta cierto punto si es una puesta o no. Y después, a medida que va avanzando, te das cuenta que sí es un registro de una performance.

Y sin embargo tienes un tema y estás hablando de algo al tomar el título *El efecto coctel*.

Claro. Con el amigo Ramón Boyard, que es con quien trabajaba en el largo, pensábamos que sí, que nos interesa mucho el cine de lo colectivo, de la creación colectiva, no esta cuestión de la marca autoral en la que todo sale de mí y yo lo quiero controlar todo, sino de salir con preguntas y terminar con más preguntas todavía. Como que es no tratar de probar una tesis, no tratar de decir: bueno yo voy a hacer esta película para reiterar ideas que ya tengo, sino justamente voy a hacer esta película para desarticularme del mundo, para conocer gente y tener otra idea. Yo, por ejemplo, en la del *Coctel party* no era: voy a probar que la gente se comunica corporalmente de cierta manera, sino ver qué pasa, qué surge en medio de todo esto.

-¿Y hasta qué punto, más allá de experimentar con el contenido, experimentas con la técnica, con las maneras de filmar, incluso con los instrumentos o los modos de producción?

Yo antes era fanática del filmico, y de hecho todavía lo soy, y he hecho algunos proyectos que no tienen nada que ver con esto, que eran filmados todos en filmico. Filmaba gente conversando y después los doblaba, pero por ellos mismos tratando de acordarse qué fue lo que dijeron. Como el filmico no te graba el sonido, fue como grabar esta conversación y después te hacía verla y te pedía que por favor repitas lo que dijiste, tratando de recordar, y también ves la expresión de los demás. Es como jugar con la idea del filmico. En los cortos no es evidente el formato, pero sí nos dimos cuenta, en este largo, que a veces hacíamos planos un poco más estudiados, tratando de cuidar un poco más estéticamente la luz y todo; pero nos jugaba en contra porque al hacer eso perdíamos un poco la crudeza de lo que estábamos tratando de hacer con los personajes, con la performance; cada vez más tratamos de jugar con que la cámara sea como un personaje más; a veces hacíamos que la cámara sea hasta más desprolija, a propósito, pues nos dimos cuenta que así nos metíamos más; desde las primeras jornadas de trabajo nos dimos cuenta que no funcionaba si hacíamos algo mucho más prolijo.

Bueno, y en los cortos explorando un montón con el video porque nos permitía eso. Con mis otros cortos con el filmico, nada que ver, todo súper prolijo. Pero honestamente el formato no era algo en lo que me ponía a pensar demasiado. Así que una vez que vi que el video me da esta libertad, dije vamos, y despidámonos de ciertos tecnicismos.

-Pienso que hay varias tendencias en el cine experimental y justo la experimentación con el formato mismo es una de ellas muy frecuente y por lo que me cuentas sigues experimentando, primero con el formato mismo. Es

una línea, pero luego, cuando ya te olvidas de eso, ya te metes a experimentar con otras cosas como la narración, la actuación, con otras cosas.

Para mí personalmente fue así. Al principio me interesaba muchísimo, tengo todavía un montón de cortos en super-8 pintados, tengo en 16 que yo misma revelaba y hasta ahora me gusta, pero realmente lo que sí me rompe el corazón es más el lado narrativo, los actores; sí me identifico un montón con esta experimentación del material, y lo he hecho, pero no es algo que ahora esté explorando demasiado. Tengo amigos que están explorando un montón todo eso del formato y es genial, pero a mí lo que me conmueve es la gente y entonces a veces es difícil tener que renunciar al fílmico, fue súper fuerte para mí porque me encantaba, pero era eso o realmente tener esa libertad de poner la cámara acá en el piso y dejarla en “play” para ver qué pasa.

Bueno y lo que encuentro más interesante es que sea sobre el mismo formato o sobre la actuación o sobre lo que sea, otra de las características que le pondría, tampoco como una caja, pero siento que el cine experimental va bastante sobre que son películas que siempre, de alguna manera, están hablando de sí mismas. Cuando tú ves una película experimental siempre te estás preguntando cómo fue hecha por el mismo hecho de que te lo está exponiendo, en las cosas que miro, veo que es difícil que eso no salte a la evidencia justo porque no tienes este interés de transparencia que tiene el cine más convencional. ¿Cómo crees que se relaciona esto?

Pues no sabría decir honestamente, porque sobre todo con mis últimos trabajos, a pesar de haber dicho ya chao fílmico, ha sido como un desapego total incluso del capricho que uno tiene del mismo lenguaje del cine, y ha sido como que lo importante es hablar de esta historia, de este personaje, entonces vamos a dejar todo de lado. Lo que yo más quisiera en las películas como las últimas que yo he hecho es que no exista, aunque siempre la hay, este tipo como de masturbación sino como un vamos a vomitar esta historia, vamos a vomitar esto que queremos contar, casi como un acto de catarsis, como la performance. Es como: vamos a inventar este personaje y nos vamos a ir y vamos a correr y vamos a gritar. Como una cosa de desapego total y de que lo único que nos importa aquí es este personaje.

-¿Qué es esto de lo que quieres hablar en general en tu obra?

Bueno, depende de cada una. En el caso de este *Alwin* del largometraje del personaje inventado, es esto como que fue una amistad creada entre gente súper distinta a raíz de un amigo en común que era este personaje inventado, que en realidad era la condensación de todas nuestras desilusiones. Era comunicarnos entre todos nosotros, porque obviamente nosotros también formamos parte del grupo, a través de esta ficción que era este personaje pero que a la vez es muy real, más real que nada pues condensa todos nuestros propios personajes, todas nuestras ausencias. Fue una experiencia muy interesante en ese sentido. Y en el caso del otro, del *Coctel Party*, era una cuestión de que estás perdido, no hablas el idioma, inventémonos otras maneras de comunicar, y cuando vemos que ya hay una imposibilidad y que no podemos seguirnos comunicando, entonces optamos

hacer otra cosa, por bailar; todas esas sensaciones que se generaban entre las personas durante este proceso de intentar comunicarse y no poder, de frustración y de todo. Entonces depende de cada trabajo y honestamente lo que más me interesaba era eso y no tanto los aspectos tan formales.

Quizá esto no te sirve para tu tesis...

-Todo me sirve porque es a dónde lleva. Sí, pienso que quizás primero hay como una de-composición, veo que pasa en las personas que he estudiado dentro del cine experimental y lo veo como una constante, y es que muchos empezaron haciéndose preguntas muy técnicas, muy formales, sobre cómo era el montaje, bueno cada uno en su onda, sobre cómo es la luz, el movimiento, y que luego pasan a otro tipo de preocupaciones, como más humanas y por eso me interesa. Sin embargo, creo que esta primera experimentación llevó a todas estas personas a hacerse estas nuevas preguntas y por eso siento que también en estas nuevas películas puede ser que la persona ya no esté preocupada de la técnica, pero también siento que tiene que haber llegado a algo técnico que es muy distinto a lo convencional, pero es porque pasó por esa etapa de experimentación. Veo eso en varias de las trayectorias de los artistas que vengo estudiando. Quería preguntarte ¿qué piensas tu de particular en tus películas en cuanto a eso, en cuanto al uso del sonido o de la luz o del movimiento.

Yo no lo noto pero me lo dijeron mucho, que son muy bizarras, que el montaje, que se queda mucho en un personaje, o en una acción, que se vuelve bizarra, medio patética con el sonido, muy incómoda, que crea una suerte de incomodidad y eso yo no lo noto, pero me lo dijeron bastante. Esto como de la incomodidad, de la vergüenza, como una cosa muy limítrofe, nos lo dijeron bastante sobre esta película que hice con mi amigo, que hay esta sensación todo el tiempo, como una incomodidad constante.

-¿Como una disociación?

Sí, como que no sabes dónde ubicarte, como que es medio incómodo, como que va entre el humor y lo trágico, de alguna manera, entonces no sabes dónde ubicarte y a la vez se vuelve muy absurdo, es una acción absurda. De pronto están allí hablando en un idioma que nada que ver y es gracioso, medio patético, absurdo, y a la vez se está tomado tan en serio que te incomoda, porque evidentemente no es una comedia, pero tampoco es solemne; ahí hay un tono muy particular. Y me lo dijeron, también ahora en la Escuela de Francia, que es un mundo muy extraño pero que se repite en mis diferentes trabajos.

-El trabajo que pude ver, el que está colgado lo he visto entero, y ahora que lo dices, recuerdo esta mesa en la que están cuatro personas y de pronto una de ellas empieza a cantar y luego deja de cantar y la acción vuelve exactamente al punto donde estaba antes. Entonces, sí es una acción fuera de lugar, fuera de contexto y cómo el uso de la imagen, así como este plano fijo, el uso del sonido de esta forma donde parece solo haber silencio y de

repente hay un canto muy potente. Creo que esos son los elementos formales que te hacen sentir eso, esa incomodidad.

Sí, y también como una repetición, también me han dicho. Este se llama *Espectáculos Variados Para Eventos Varios* y es una serie de cortos que estoy trabajando sobre cómo la tragedia se vuelve espectáculo. Hice el primero sobre el terremoto en Portoviejo. Cuando fue el terremoto yo estaba en Francia, entonces yo empecé a llamar a una radio, una radio local que empezaba a las tres de la mañana y a la que llamaba gente que no podía dormir porque estaba angustiada. Entonces yo, desde Francia, empezaba a llamar a la radio a hacerles preguntas a los señores de la radio y a la gente que llamaba, empecé a grabar todo eso y armé... porque en la radio la gente hablaba, a veces recitaban poemas sobre lo que había pasado, sobre el terremoto y la manera en que estaban relatadas las historias era como muy espectacular, “hola aquí!...”, como todo un show del terremoto. Al principio yo estaba preguntándome ¿cómo van a hacer un show de esto?, pero después, al estar lejos, también fue una manera, para mí, catártica de llevar el asunto, poder llamar y hacer un show yo misma de esto, de alguna manera, como llamar y decir: sí, estoy acá, estoy preocupada de qué está pasando, como que también el yo ser parte de eso, me sirvió de curación hasta cierto punto, de sanación. En este caso era cómo la tragedia se vuelve espectáculo, y no era una denuncia, una crítica, sino una pregunta. La tragedia se vuelve espectáculo, eso lo sabemos, ahora ¿eso es algo bueno?, ¿por qué sucede? Es un proceso de sanación. Tipo, te pasa algo y lo pones en facebook! Es un proceso de sanación. Entonces no es criticarlo directamente. Para el corto reuní todos estos audios y les di una estructura. Y cuando lo mostré, claro, me dijeron que era súper cíclico, como que todo el tiempo tenía este elemento cíclico alrededor de los audios y la imagen también. Lo que hice fue que agarré unos planos que había hecho de ciudad en 16 milímetros y los pegué uno con otro, con el mismo, hice como si fuera un loop, pero no se ve como un loop porque la cámara se mueve y ves el edificio uno, y vuelves y ves otro edificio, y vuelves y ves otro porque lo hice como un programa de animación. Es como si hubiese creado una plancha, pero ves el formato 16/9, solo que ves lo mismo, lo miiiiismo siempre, como si fuera una ciudad construida de cartón. Entonces está lo cíclico, vuelves a lo mismo y lo mismo. Yo no noto que sea cíclico, pero me lo dijeron incluso varios profesores.

-Otra de las cosas que creo es que, como nunca, estas películas se salen de esta tendencia a tratar de decirle al espectador algo concreto. ¿Cómo sientes esta manera de “completar” que tiene el espectador ante tus películas?

Mucha gente ha tomado una postura al verla. Dicen: qué asco esa radio, cómo hablan de esa manera! Y yo, por el otro lado, les agarraba cariño, yo cuando los veo les tengo cariño. Había gente que los veía y le daba ternura de la gente llamando a la radio, (yo usé una de ellas) hay otra gente a la que le da rabia... Para mí está ahí para que cada uno saque sus propias preguntas.

La otra (película), la segunda (de la serie) que estoy haciendo ahora, es sobre cómo la política se vuelve espectáculo. Estoy recopilando un montón de discursos políticos de diferentes tendencias, de izquierda, de derecha, y de súper populistas

y de cómo hablan exactamente lo mismo, no importa que sean de izquierda, de derecha, de centro, a la larga están hablando de lo mismo y de la misma manera.

(Corte... 30:00)

Si he aplicado. El fondo del cine tradicional necesita un montón de especificidades que no tenía, porque al tema es como muy... por ejemplo con los actores, nunca sabes porque están en tránsito, entonces nunca sabes con qué actores vas a contar, con qué espacio vas a contar, no sabes, entonces no puedes aplicar a un fondo de cine porque es muy ambiguo y en los fondos de cine quieren que seas específico. Entonces tenía que encararse el proyecto hacia el arte contemporáneo a pesar de que quería hacer un documental muy clásico, pero no tenía otra manera. Entonces enfocó su proyecto hacia el arte contemporáneo, pero ellos querían que no entregue un documental sino un proyecto. Entonces él empezó a filmar su documental y, aparte de su documental, sacó una video instalación para el fondo. Pero también estaba enfocado en su documental y sacó otro crédito paralelo que es parte del documental y así se complementan estos modos de producción. No es tanto si el cine está creciendo o si se está convirtiendo en otra cosa, sino que son los modos de producción que deben actualizarse. Por ejemplo, deben entender que si uno quiere hacer cine y no tiene todavía definidos los actores, está bien, no pasa nada, igual te pueden dar un fondo. Lo que pasa es que, si yo tengo un proyecto así, me toca pedir un fondo en un museo y no en un instituto de cine.

-Esto me lleva a otra pregunta, porque hay otras características que yo encuentro en estas películas experimentales, están hechas sin la parafernalia del cine narrativo convencional para llevar un poco de libertad y un poco más de inmediatez en la creación, y eso te permite hablar de otras cosas; sin embargo, junto con estas preguntas me surge la inquietud de que hay que estar anclados a la institución, a tener que decir lo que la gente quiere escuchar; ¿hasta qué punto está la libertad en este tipo de cine?

Creo que no tanta. A menos que tengas mucho dinero o quieras trabajar de otra cosa y tengas tiempo para hacer tus proyectos, te toca en algún punto pedir un fondo y te va a tocar encapsular tu proyecto en alguna categoría para aplicar a un fondo. Pero creo que puedes aplicar a un fondo y luego el resultado es lo que tú quieres que sea. Grave sería si por el fondo terminas haciendo algo que no es lo que habías pensado.

-Sin embargo, creo que es lo que pasa, porque es el fondo que tienes y tienes que cumplir con los requerimientos de la institución.

Sí pasa, pero no es el punto. Justamente lo del cine expandido también siento que mucha gente se ha tenido que adaptar. Por ejemplo, tienes esta idea, este proyecto, quizá surgió como un enfoque más de cine, pero nunca te van a dar en una institución de cine el dinero para hacerlo y tuviste que ir más hacia el arte contemporáneo y poco a poco fuiste incursionando más en eso y terminaste haciendo video instalaciones más que cine para el cine. Y también están los circuitos de distribución, esa es otra, también están encapsulados. Sin circuito de distribución, sin presentaciones de largometraje experimental, entonces va a ser

muy difícil de distribuir, de poner en un cine, de poner en un festival a menos que sea estrictamente un festival de cine experimental. Pero igual queda descolocado. Entonces si eres un autor, tampoco quieres que tu obra quede en un cajón para toda la vida, entonces dices, bueno, lo voy a exhibir en una galería para que se pueda ver.

-Y, sin embargo, de todas maneras, siento una línea. Una cosa es considerarse cineasta y tener que recurrir a la galería y a otros formatos que es lo que estás haciendo, pero tratar de seguir haciendo cine de alguna manera, lo que no siento con muchos artistas contemporáneos que hacen video arte, por ejemplo, y que directamente te dicen no me interesa el cine. Entonces creo que hay una línea, que es muy delgada, que es muy extraña.

Sí, es extraña. El arte contemporáneo, en general, es muy extraño, como que el arte contemporáneo es una especie de encuentro de gente que viene de muchos lados. Entonces nosotros somos muy... no preciosistas, pero como que venimos del cine y queremos preservar todavía ciertas cuestiones del cine aunque a veces esté financiado por una galería y quieres hacer aún una cuestión cinematográfica, como en mi caso. Pero así mismo hay alguien que viene desde la pintura y dice cómo diablos hay artistas contemporáneos que no saben hacer ni un dibujo, pasa. Incluso hay músicos que vienen de la música, pero la música que hacen es muy experimental y les toca estar ahí.

-Donde todo se une...

Sí, es muy raro. A mí me tocaba estar en una suerte de residencia con artistas que venían de todos lados, estaban los que venían de las bellas artes, que hacían esculturas increíbles, dibujos increíbles en sus instalaciones y que no lograban entender a los que no sabían dibujar, decían qué hacen estos acá. Así mismo, yo vengo del cine y había uno que era fotógrafo y sacaba una foto chota de una rama con el celular y yo decía: pero cómo! eso no es fotografía. O un cineasta que decía que hace video y de pronto solo sabe hacer video con el celular, eso no es cine. De pronto convergen muchas cosas y a la vez están en constantes encuentros.

-Qué crees que en ti permanece ligado a la idea de lo cinematográfico.

A mí me gusta la sala, el espacio de la sala de cine, me encanta, para mí no es lo mismo ver una película en una galería que en una sala, me gusta la sala, más allá de la producción, me gusta verla en una sala oscura, con la pantalla grandota, escuchándolo desde todos los lados; hay como una atadura en la sala, tiene un principio y tiene un fin, empieza acá y termina acá. Siento como un viaje, y eso me encanta del cine, cualquier cine que sea porque me encanta todo tipo de cine, y eso es lo que me gusta. En una galería siento que... bueno depende porque también he visto instalaciones alucinantes, pero yo al menos, me identifico más con esa instancia de la sala.

Ahora voy a ir a Detroit y voy a hacer un documental que va a ser mostrado en una video instalación. Lo que voy a hacer es que, como hay dos paredes, voy a trabajar como una performance, voy a registrar a cuatro cámaras a la vez. Voy a usar para

la video instalación cuatro proyectores para las video cámaras y una sola pista sonora. Tengo la idea, y no sé cómo va a quedar, que uno entra como si fuera a una sala de cine, pero con cuatro pantallas, está oscuro salvo la proyección, y una sola pista sonora. Creo que puede ser interesante, estoy emocionada de hacerlo, hay que ver cómo queda, pero capaz que luego digo no, la sala de cine me gusta más.

-Sí, también hay que buscar.

Sí, es la misma lógica. Hay otro tipo de video instalaciones que se salen completamente de esta idea, que (proponen) por ejemplo, proyectar en esta botella... El cine es muy amplio y es muy difícil decir qué es cine y qué no lo es.

-Peor después de los teléfonos.

Claro, como que lo único que a mí me define lo que es cine es la sala de cine en sí, lo que voy a ver en la sala.

-Que no es un circuito muerto tampoco. Toda la cantidad de festivales de cine que se hacen para salas, de alguna manera marca que sí existe este formato.

Sí, no creo que sea un formato muerto, creo que es un formato mal enfocado por mucha gente, sobre todo por los distribuidores. Se quejan todo el tiempo de que la gente no va al cine pero quién puede decir que no le gusta el cine, es como decir que no te gustan los perros. A todo el mundo le gusta el cine, el problema es que no dan lo que uno necesita ir a ver, no hay una variedad de programación, está muy caro. No hay una democratización de la distribución y eso lo hace muy ajeno al pueblo. Si se maneja con una distribución más democrática, creo que habría más gente. No ves este festival, es gratuito y las salas están llenas.

-También hay esta tendencia, creo que manejada por los medios, pero que sí cala en la opinión pública, y se oye demasiado decir, y yo me topo con mucha gente que dice, “esta gente que hace cosas raras, cómo puede ser que, por ejemplo, en Ecuador la gente no haga una película de acción y ya”.

Creo que eso es medio condescendiente hasta cierto punto, porque, por ejemplo, recién hice este proyecto en Manabí y hay películas que son súper lentas, los cortos que hicimos son súper lentos y hasta medio experimentales y difíciles de ver y en la sala llenamos 200 personas y yo pensaba que se iban a aburrir, pero no, estaban contentísimos, y gentes que no eran los padres del chico que hizo el corto. Creo que a la gente lo que le gusta es verse, más allá de que sea una película de acción o que sea una película recontra artística, lenta, la gente quiere identificarse, la gente no es tonta, no es tonta para decir ya no entendí, me quedé dormida, no. Lo que pasa es que no se identifican, el problema es que aquí en Ecuador el cine es muy burgués, los productores son los mismos, se mantiene en una esfera muy burguesa, muy capitalina, entonces la gente, obviamente, no se identifica con eso. Somos 14 millones ¿no?, estamos hablando de 100 mil personas en contra de 14 millones. Obviamente el resto no se identifica, pero si le pones el mismo ritmo en

una playa, ponle de Canoa, la gente se identifica y no le importa el ritmo si es que conectan.

-Siento lo mismo desde mi experiencia de hacer cosas, de mostrar cosas, siento que hay esta opinión pública –que no es algo concreto, sino que es algo que está en el aire y que alguien dice que es opinión pública—siento que es un discurso desde los medios.

Puede ser. De hecho, el festival que vemos ahora, las películas ecuatorianas son o bien dramas burgueses muy ajenos a la realidad de mucha gente de acá, y entonces no conectan y no es porque la película sea artística y yo sea bruta, y sea popular, y quiera ver Avatar, no, es porque no me identifico. De pronto ves un personaje que está sufriendo por no sé qué diablos y yo estoy acá esperando la papa y no me quejo. Una película, así sea una comedia o un dramón, lo que sea, si es sobre algo mío cercano a mi realidad, sí voy a ver, claro que tiene que ser desde un buen punto de vista, no como una cuestión ajena, porque también hay muchas películas que retratan lo popular, las minorías, pero desde un punto de vista tan alejado que es como, loco, no es un zoológico esto.

-La exotización.

Obviamente la gente con eso tampoco se va a sentir identificada. Eso siento con las proyecciones de los (míos) cortos, cortos súper lentos, algunos sin diálogos. Todo el mundo estaba así, es porque estaban viendo su barrio o un barrio parecido al de ellos. No sé.




-Son preguntas que están ahí en el ambiente.

-Gracias.

Anexo 4. Cuadro de Análisis Documental.

Nro	IOBRA	-EVIDENCIA	Uso de la luz	Uso del sonido	Uso del movimiento	Observaciones	Fotograma
1	Ernak Bakia / Man Ray / 1926 / 16:09	V1E1/06:50 - 08:00	Las imágenes llaman la atención por la luz que reflejan a manera de brillos . Unas piernas dejan pasar el brillo del sol, el mar y las olas brillan, el movimiento de cámara llama la atención sobre la luz en sí misma . Los objetos nombrados se reconocen con la imagen figurativa pero en segundo nivel de importancia . Uso del material cinematográfico , cómo reacciona la película a la luz.	No interesa. Película muda posiblemente musicalizada a posteriori.	El movimiento de cámara es acentuado y lúdico , crea un ritmo visual que sigue la luz. Cuando la cámara queda quieta es para dar paso al movimiento reiterativo, ondulante, giratorio de los objetos significantes .	Brillos / Uso del material cinematográfico / Imagen figurativa pero en segundo nivel de importancia / Movimiento reiterativo, ondulante, giratorio de los objetos significantes.	
2	Ensemble for Somnambulists / Maya Deren / 1951 / 06:20	V2/ 01:20 - 03:00	Las figuras blancas de bailarines se muestran sobre fondo negro en luz y sombra de alto contraste . Hay un uso del material cinematográfico especial para dar esta sensación de alto contraste y de juego con la luz.	No interesa. Película muda.	Las figuras blancas, más allá de sus movimientos dancísticos, se mueven por la pantalla. Las figuras atraviesan diversas zonas de cuadro . Esto se produce por un movimiento de cámara acentuado y lúdico y posiblemente, por efectos de sobre impresión en montaje .	Uso del material cinematográfico/ Las figuras atraviesan diversas zonas de cuadro/	
3	Paris a l'aube / Johan Van der Keuken / 1957 / 08:31	V3/ 01:43 - 02:20 y 04:55 - 05:42	En el segundo fragmento: Las imágenes llaman la atención por la luz que reflejan a manera de brillos . La superficie del agua, el reflejo del sol, rayos de luz a través de las nubes, composiciones con sombras, superficies muy reflectantes como el humo, la fotografía llama la atención sobre la luz en sí misma . La imagen figurativa pero en segundo nivel de importancia . La luz es capturada de forma documental .	No interesa. Película muda posiblemente musicalizada a posteriori.	En el primer fragmento: la atención es concentrada en el movimiento reiterativo, continuo y cíclico de los objetos sobre el plano. Esta repetición pone la atención sobre el movimiento en sí mismo .	Brillos/ La fotografía llama la atención sobre la luz en sí misma/ Imagen figurativa Pero en Segundo nivel de importancia /La luz es capturada de forma documental. / Movimiento reiterativo, continuo y cíclico / La repetición pone la atención sobre el movimiento en sí mismo.	
4	Unconscious London Strata / Stan Brackage / 1971 / 22:19	V4/ 02:42 - 04:20	La luz sobre diversas superficies urbanas se captura como brillos por un lente desenfocado y movimiento barrido . Se usan figuras luminosas abstractas .	No interesa. Película muda.	Las figuras abstractas de luz están en constante vibración . Al parecer por el pulso vibrante de un teleobjetivo y cámara en mano. El movimiento de cámara es acentuado y lúdico .	Superficies urbanas reflejan la luz/ Brillos/ Vibración	
5	The wonder ring / Stan Brackage / 1955 / 05:37	V5/ 00:25 - 01:05	La luz es capturada de manera documental , retratando una estación de tren. La luz sobre los escalones, reflejada en las vitrinas, en los focos dentro de la estación, a través de las rieles, entrando por las ventanas y causando reflejos, brillos y fuentes de luz en plano . La estación de tren es solo una excusa para tratar la luz como tema principal, es decir que la imagen es figurativa pero en segundo nivel de importancia . Planos de los juegos de luz que hace el sol sobre las superficies .	No interesa. Película muda.	El movimiento también es un tema al hacer paneos y recorridos siempre hacia la derecha. Esto quiere decir que las figuras atraviesan el cuadro siempre hacia la izquierda. Este movimiento reiterativo termina por llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo .	La luz es capturada de manera documental / Reflejos / Brillos / Fuentes de luz en plano / Imagen figurativa pero en segundo nivel de importancia / Planos de los juegos de luz que hace el sol sobre las superficies/ Figuras atraviesan el cuadro/ movimiento reiterativo / Atención sobre el movimiento en sí mismo	

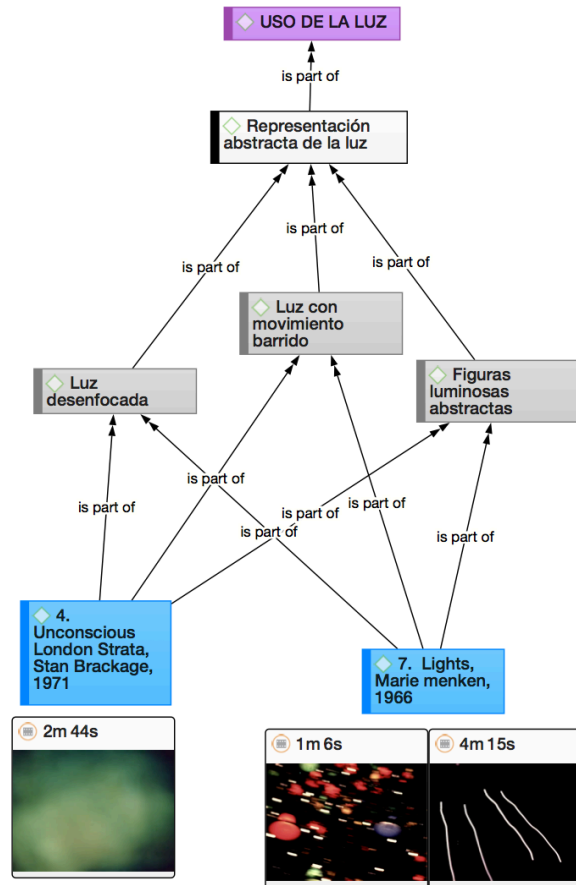
6	Bridges-Go-Round / Shirley Clark / 1958 / 07:40	V6/ 04:40 - 05:10	Figuras de puentes crean <u>figuras de luz y sombra de alto contraste</u> . Hay un <u>uso del material cinematográfico</u> para tratar de esta manera la luz.	Música. Imagen montada al ritmo de los elementos musicales. Musica donde <u>se distinguen claramente los objetos sonoros. Vibraciones, percusión.</u>	No es en realidad un tratado o un discurso sobre los puentes, estos sólo representan la excusa temática. Es en verdad una <u>danza visual</u> , un estudio del movimiento en el sentido más cercano a lo que movimiento significa para el arte plástico. Es decir <u>diferencia y progresión de ritmos visuales</u> , perspectiva, engrosamiento y crecimiento de líneas que en momentos se presentan en contraposición al movimiento sonoro. Los <u>efectos de sobreimpresión en montaje</u> crean <u>contraste de movimiento</u> .	Uso del material cinematográfico/ Se distinguen claramente los objetos sonoros/ Vibración sonora/ contraste de movimiento en montaje	
7	Lights / Marie Menken / 1966 / 06:06	V7/ 01:05 - 02:05 y 04:16 - 04:25	<u>Uso del material cinematográfico</u> para capturar sobre fondo oscuro solamente <u>las fuentes de luz en plano</u> de los bombillos y luces de la ciudad. <u>La luz es capturada de manera documental, la fotografía llama la atención sobre la luz en sí misma. Es un documental de la percepción de la cineasta</u> a través de su cámara de esas luces. La luz sobre diversas superficies urbanas se captura como <u>brillos</u> por un lente <u>desenfocado y movimiento barrido</u> . Se usan <u>figuras luminosas abstractas</u> .	No interesa. Película muda.	Las luces hacen dibujos de líneas sobre la película. Generando un <u>efecto de movimiento barrido</u> . Esto se produce por un <u>movimiento de cámara acentuado y lúdico</u> . Existe un <u>efecto de aceleración en montaje</u> .	Uso del material cinematográfico/ Fuentes de luz en plano / Luz capturada de manera documental/ La fotografía llama la atención sobre si misma/Documental de la percepción de la cineasta/ Brillos/	
8	La Chambre / Chantal Akerman / 1972 / 10:25	V8/ 1:08 - 07:30	No interesa, las figuras son solo los objetos de una habitación.	No interesa. Película muda.	<u>Movimiento reiterativo, continuo y cíclico</u> de los objetos sobre el plano. Esta <u>repetición pone la atención sobre el movimiento en sí mismo</u> . Una cámara sobre trípode hace un <u>paneo</u> de 360 grados dentro de un departamento hacia la derecha. Esto quiere decir que las <u>figuras atraviesan el cuadro</u> siempre hacia la izquierda. Pronto se detiene y regresa, pero esta vez hacia el otro lado, de izquierda a derecha. El planteamiento de un <u>movimiento simple, uniforme</u> , fácil de comprender y las variaciones sobre ese movimiento conforman una manera magistral de <u>llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo</u> .	Movimiento reiterativo, continuo y cíclico / La repetición pone la atención sobre el movimiento en sí mismo/ Las figuras atraviesan el cuadro/ Movimiento simple, uniforme/ Llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo.	
9	Diario Parte 1 / David Perlov / 1977 / 02:57	V9/ 00:41 - 01:41	No interesa, las figuras son solo imágenes cotidianas y de la ciudad.	Las imágenes de la ciudad. empiezan sólo acompañadas de la voz en off del realizador. Perlov recalca la imagen : Mi primera toma, mi segunda ; hasta que declara : añadido sonido. A partir de ese momento comienza <u>el sonido ambiente</u> de las imágenes que se presentan. Resalta el hecho de que <u>muestra el artificio de añadir sonido</u> , cómo <u>el sonido aparece luego de la ausencia</u> y cómo <u>el sonido acompaña imágenes que no le corresponden</u> , y <u>llama la atención sobre sí mismo. La voz como objeto sonoro</u> llama la atención sobre el hecho de filmar.	No interesa. Planos fijos, paneos o tilts descriptivos y convencionales.	Sonido ambiente/ Mostrar el artificio de añadir sonido/ El sonido aparece luego de la ausencia/ El sonido acompaña imágenes que no le corresponden/ La voz como objeto sonoro/ Llamar la atención sobre el sonido en sí mismo.	

10	Noa Noa / Lynne Sachs / 2006 / 09:23	V10/ 00:00- 08:15	No interesa. Imágenes caseras de retrato. La luz es cuidada pero no protagonista.	La película empieza con un destello y el pitido de sincronización de audio para dar paso a imágenes mudas blanco y negro, recurso que muestra el artificio de añadir sonido . Hacia el final de la película, en el minuto 7 empiezan imágenes a color y se escucha a la niña cantando una canción que continúa hasta el final de la película. Avisar que el sonido existe aunque luego se le permita estar ausente por largo rato es un recurso donde El sonido aparece luego de la ausencia y llama la atención sobre sí mismo . La película usa la voz como objeto sonoro para retratar a la hija de la realizadora.	No interesa. Paneos, travelings o tilts descriptivos y convencionales.	Mostrar el artificio de añadir sonido/ El sonido aparece luego de la ausencia/ La voz como objeto sonoro/ El sonido llama la atención sobre sí mismo.	
11	Photograph of wind / Lynne Sachs / 2001 / 03:29	V11/ 00:10 - 03:00	No interesa. Imágenes caseras . La luz es cuidada pero no protagonista.	No interesa. Película muda.	Lá cámara sigue a la hija de la realizadora que corre en círculos a su alrededor con el viento haciendo volar su cabello. Movimiento barrido, giratorio, reiterativo y constante . Al final, la película hace un fundido a imágenes a color de hojas rojas de otoño, desenfocadas, que se mueven con el viento, y vibran. Movimiento reiterativo, continuo y cíclico de los objetos sobre el plano. Esta repetición pone la atención sobre el movimiento en sí mismo . Una cámara hace un paneo de 360 grados. La figura atraviesa el cuadro siempre hacia la izquierda . El planteamiento de un movimiento simple, uniforme , conforma una manera magistral de llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo .	Movimiento giratorio/ reiterativo y constante/ Objetos se mueven con el viento/ vibración/ Movimiento continuo y cíclico/ Repetición que pone la atención sobre el movimiento en sí mismo/ Las figuras atraviesan el cuadro/ Movimiento simple y uniforme / llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo.	
12	Sound of a shadow / Lynne Sachs /2011 / 11:14	V12/ 01:00 - 02:13	Imágenes caseras . La luz es cuidada pero no protagonista. Pero si existe una imagen donde hay brillo del sol en una telaraña que se mueve con el viento.	Alternancia entre música, silencio, y sonido ambiente . Hay planos sin sonido, por ejemplo, el de una mujer barriendo. Planos con sonido ambiente, sin detalles , como el plano de los pasos en la estación donde todo se escucha pero no las pisadas. A veces, el sonido acompaña imágenes que no le corresponden , aparece y se va y lo mismo sucede con la música, recurso que muestra el artificio de añadir sonido. Sonido utilizado de manera documental, que llama la atención sobre sí mismo en su alternancia ausencia - presencia, entre su correspondencia con la imagen y luego su disgregación con la imagen .	Imágenes con movimiento reiterativo, constante y cíclico , barrer, pies atraviesan el cuadro. Hojas se reflejan en el agua y se mueven con el viento . Una telaraña vibra con el viento. Son movimientos de las figuras en la misma zona de cuadro. Los planos son fijos pero en mano. Cortes a negro crean ritmos en montaje .	Brillos/ Alternancia entre música, silencio y sonido ambiente / Sonido ambiente sin detalles que se ven en la imagen/ El sonido acompaña imágenes que no le corresponden/ Mostrar el artificio de añadir sonido/ Sonido capturado de manera documental / juego de correspondencia - disgregación de la imagen / llamar la atención sobre el sonido en sí mismo/ movimiento reiterativo, constante y cíclico/ Objetos se mueven con el viento/ Movimientos de las figuras en la misma zona de cuadro, planos fijos pero en mano, con el movimiento del pulso / Crear ritmo en montaje con cortes a negro.	

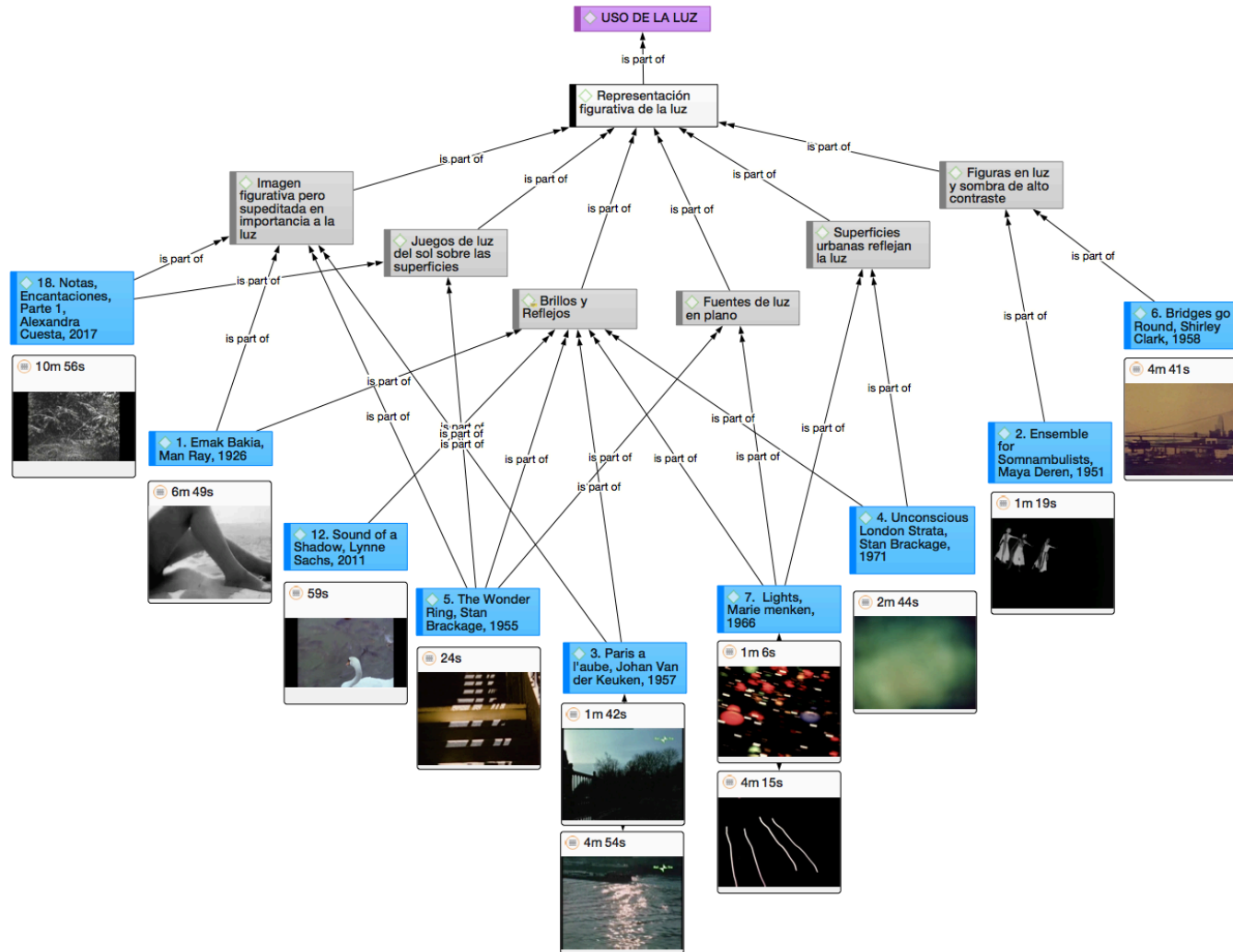
13	Everywhere at once / Alan Berliner / 1986 / 08:41	V13/ 00:00 - 01:14	No interesa. Las formas en las imágenes son usadas más como signos que como superficies en relación a la luz.	El sonido es tratado como una orquestración de objetos sonoros . A las imágenes se les asigna un sonido de manera un tanto caricaturesca. Es la duración, el timbre, el movimiento que tiene cada sonido el que genera una relación particular con la imagen y la manera en la que ésta se mueve. Los cortes abruptos , que muchas veces no dejan al objeto sonoro concluir el decaimiento de su onda hasta el final, o hacen que el objeto sonoro empiece luego del ataque, llaman la atención sobre el sonido en sí mismo .	Las figuras se montan en cuanto a su forma, duración y ritmo espacial de montaje en relación al ritmo sonoro. Los significantes se dan por asociación de formas.	Juego con el timbre, la duración y movimiento del sonido en su relación con la imagen/ Cortes abruptos	
14	Taller / Narcisa Hirsch / 1971 / 10:48	V14/ 00:00 - 10:48	Interesa particularmente solo en su relación a lo sonoro. La imagen es fija de un pedazo de pared y sus adornos. Los cambios de luz llaman la atención sobre la luz en sí misma aunque ésta no es protagonista en esta película.	El sonido es usado como base estructural . Construye un espacio a través de la voz como objeto sonoro . El sonido se usa de manera documental y como registro de un espacio físico que no aparece en cámara. Se escucha el ambiente de la habitación mientras la voz de Narcisa describe lo que hay fuera de campo , de forma detallada y a veces asociando sentimientos o recuerdos a las descripciones. El sonido es un objeto sonoro disgregado de la imagen y crea objetos mentales que no se ven.	No interesa. Sin movimiento o montaje. Esta simpleza hace que la atención recaiga sobre el sonido.	Los cambios de luz llaman la atención sobre la luz en sí misma/ El sonido es usado como base estructural/ La voz como objeto sonoro/ El sonido se usa de manera documental/ Uso del fuera de campo/ Sonido como objeto sonoro disgregado de la imagen.	
15	Come Out / Narcisa Hirsch / 1971 / 11:39	V15/ 00:00 - 11:39	Ni interesa tanto por la luz. Va de una imagen concreta a una abstracta de un tocadiscos. Como signifiante lo que hace es llamar la atención sobre el sonido.	Usado en contraposición a la imagen , va de un sonido concreto reiterativo que llama la atención sobre sí mismo , a un sonido abstracto, donde los objetos sonoros están cada vez más juntos hasta que se vuelven una sola masa sonora , mientras el cuadro visual hace el recorrido inverso	El movimiento es usado en contraposición y relación al sonido . Permite ir de una imagen neta, desenfocada, a una imagen concreta. El montaje realiza el movimiento inverso al sonido y por eso llama la atención sobre el movimiento en sí mismo . Existe ausencia de cortes.	Sonido usado en contraposición a lo que sucede en la imagen/ sonidos concretos y reiterativos/ El sonido llama la atención sobre sí mismo/ Sonido usado en contraposición a lo que sucede en el movimiento/ Llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo	
16	Rapsodia en Bogotá / José María Arzuaga / 1963 / 23:02	V16/ 08:26 - 10:24	No interesa, las figuras son solo imágenes cotidianas y de la ciudad.	No interesa. El sonido es una sinfonía.	Montaje de acuerdo al ritmo musical . Se trabaja mucho la contraposición de la dirección del movimiento a través del montaje . Autos, transeúntes, edificios son figuras que atraviesan el cuadro en diversas direcciones . El montaje con ritmo musical llama la atención sobre movimientos visuales dentro del plano y por ello el movimiento es protagonista en sí mismo más allá de los objetos significantes de la imagen.	Contraposición de la dirección del movimiento a través del montaje/Figuras que atraviesan el cuadro/ Llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo	

17	Despedida, Extracto / Alexandra Cuesta / 2012 / 02:29	V17/ 00:07 - 01:51	No interesa, las figuras imágenes cotidianas y de la ciudad, junto a un retrato	El sonido es usado de forma documental para retratar un barrio, crea asociaciones desde el fuera de campo y aparece antes o después de su imagen asociada , montándose sobre planos que muestran otros objetos, personas o situaciones y llamando de este modo la atención sobre sí mismo . Se usa la palabra como objeto sonoro que sólo mas tarde se asocia a quien habla.	No interesa. Planos fijos convencionales.	Uso del fuera de campo/ Sonido anterior o posterior a su imagen asociada/ La voz y la palabra como objeto sonoro/ El sonido llama la atención sobre sí mismo	
18	Notas, Encantaciones: Parte 1/ Alexandra Cuesta / 2017 / 18:33	V18/ 10:48 - 17:36	Planos de los juegos de luz que hace el sol al entrar por la ventana . Sobre las tablas del piso, sobre las plantas, sobre los cuerpos. La imagen es figurativa pero en segundo nivel de importancia. Uso del material cinematográfico, cómo reacciona la película a la luz, se evidencia la película cinematográfica , se quema. La fotografía llama la atención sobre la luz en sí misma. La luz es capturada de forma documental. Es un documental de la percepción de la cineasta . Lo cotidiano se retrata pero a través de los cambios de la luz, de los juegos de luz y de sombra sonde el material de registro tiene una importancia vital.	Sonido documental . Se coloca sobre planos que no siempre corresponden causando disgregación entre sonido e imagen . Existe una reiteración de sonidos de pájaros cantando mistras los planos si varían llamando la atención sobre un sonido ambiente en particular, es decir, llamando la atención sobre el sonido en sí mismo .	Movimiento reiterativo y uniforme de la nieve al principio pero en general sin mucho énfasis en el movimiento.	Juegos de luz que hace el sol sobre las superficies/ Imagen figurativa pero en segundo nivel de importancia/ Uso del material cinematográfico/ Evidenciar la película cinematográfica/ La fotografía llama la atención sobre la luz en sí misma/ La luz es capturada de forma documental/ Documental de la percepción de la cineasta/ Sonido documental/ Disgregación sonido-imagen/ Sonidos reiterativos/ Llamar la atención sobre el sonido en sí mismo/ Movimiento reiterativo y uniforme.	
19	Antonio Valencia / Daniela Delgado / 2020 / 05:50	V19/ 00:45 - 05:35	Uso del material cinematográfico, cómo reacciona la película a la luz, se evidencia la película cinematográfica, se quema . Figuras humanas juegan fútbol con fondo de la orilla del mar.	Un texto enigmático diserta sobre lo que es ser de "naturaleza ruidosa" y llama de esta manera la atención sobre el sonido de la película en sí mismo . El texto habla de lo ruidoso que es el mar. Se escucha sólo el sonido ambiente del mar. Planos con sonido ambiente, sin detalles. El sonido es documental , pero enrarecido. El mar está siempre presente hasta que su sonido es tan fuerte que es ensordecedor . El texto habla de que ser ruidoso puede deberse a nacer junto al mar y querer desafiarlo. Entonces aparece la locución de un comentarista deportivo que grita gooooooool y alaba al futbolista Antonio Valencia sobreponiéndose al sonido del mar. La voz aparece como objeto sonoro . Donde lo que se destaca es la cantidad de palabras y el volumen .	Cámara fija pero en mano. Las figuras atraviesan diversas zonas de cuadro. El movimiento es ralentizado , en cámara lenta. La gente juega fútbol muy lento e igualmente lento se mueven las olas del mar. Las acciones no tienen concordancia de causa y efecto porque se cortan en montaje, y esto genera que la atención recaiga sobre el movimiento de las figuras en sí mismo .	Uso del material cinematográfico/ Evidenciar la película cinematográfica/ Sonido ambiente sin detalles/ Sonido documental/ Sonido ensordecedor/ La voz como objeto sonoro/ Cámara fija pero en mano/ las figuras atraviesan el cuadro/	
20	E Unum Pluribus / Libertad Gills / 2020 / 14:53	V20/ 4:50 - 14:24	No interesa. Es un plano fijo sobre la acción.	El sonido es reiterativo. El mismo sonido se superpone sobre sí mismo pero en general se mantiene asociado a la imagen. Al final hay un plano fijo sobre el que el mismo sonido se sigue repitiendo. El sonido en ese punto se disgrega de la imagen. El sonido así llama la atención sobre sí mismo .	La atención es concentrada en el movimiento reiterativo de calcar con lápices de color una moneda sobre papel, es un movimiento continuo y cíclico de los objetos sobre el plano . Esta repetición pone la atención sobre el movimiento en sí mismo. Imágenes del mismo movimiento se superponen por efectos de sobre impresión en montaje	Sonido reiterativo/ Sonido disgregado de la imagen/ El sonido llama la atención sobre sí mismo/ Movimiento reiterativo/ movimiento continuo y cíclico de los objetos sobre el plano/ Llamar la atención sobre el movimiento en sí mismo.	

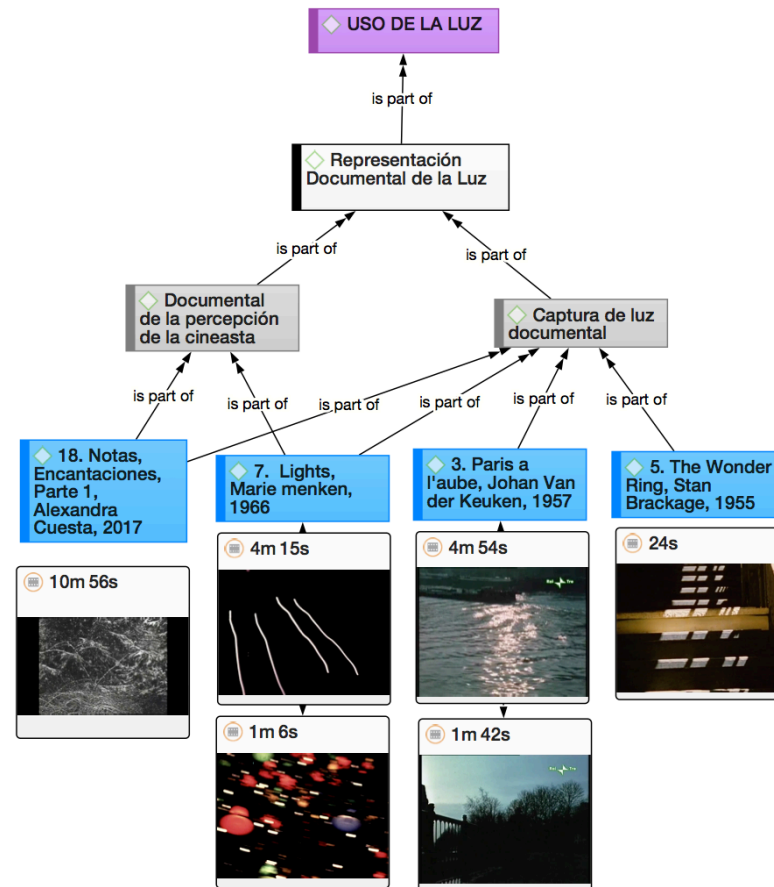
Anexo 5. Subcategoría del análisis documental Representación abstracta de la luz, categoría Uso de la Luz.



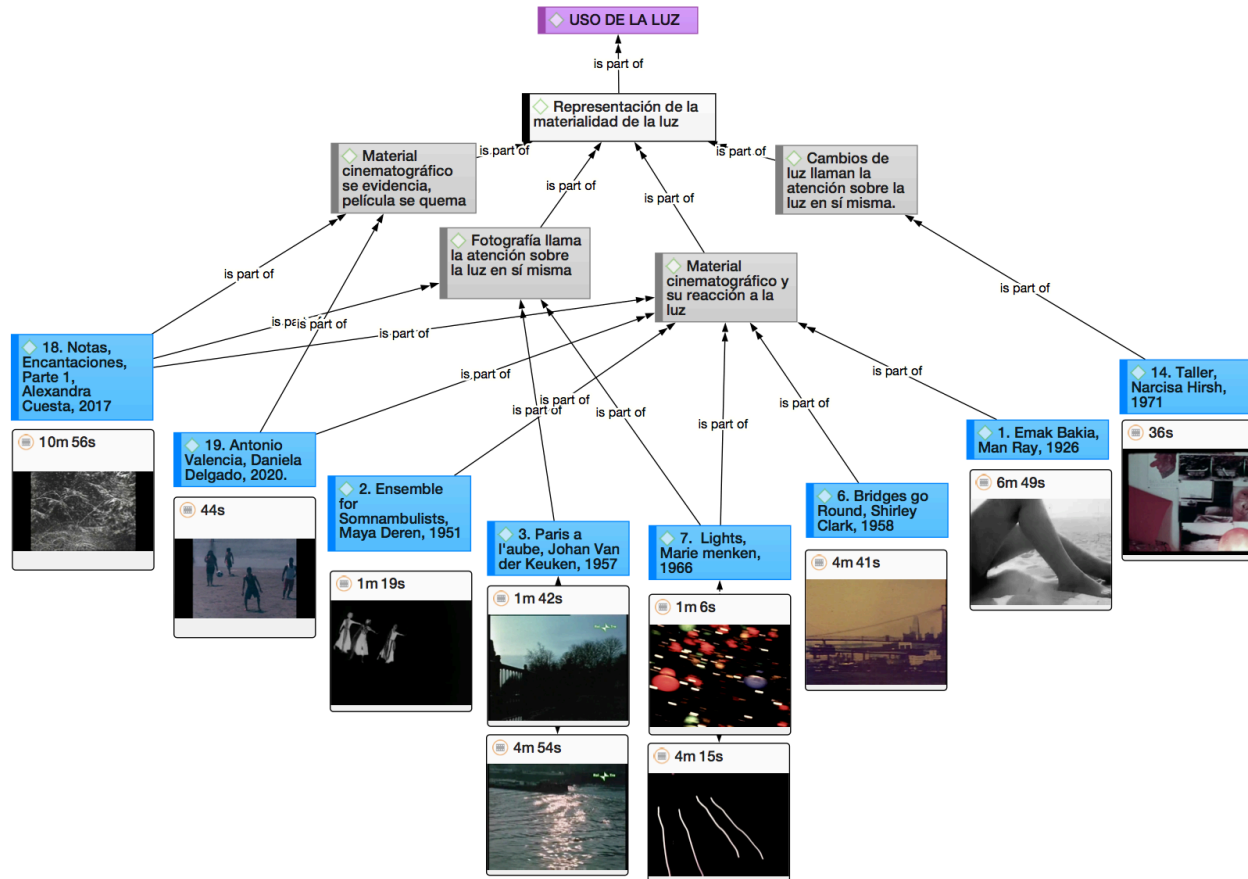
Anexo 6. Subcategoría del análisis documental Representación figurativa de la luz, categoría Uso de la Luz.



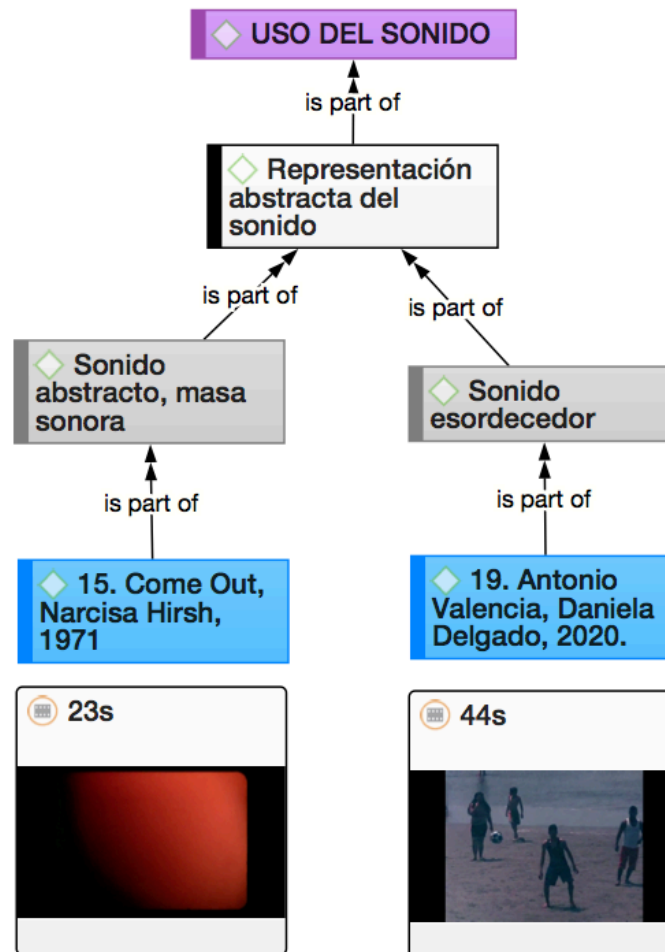
Anexo 7. Subcategoría del análisis documental Representación documental de la luz, categoría Uso de la Luz.



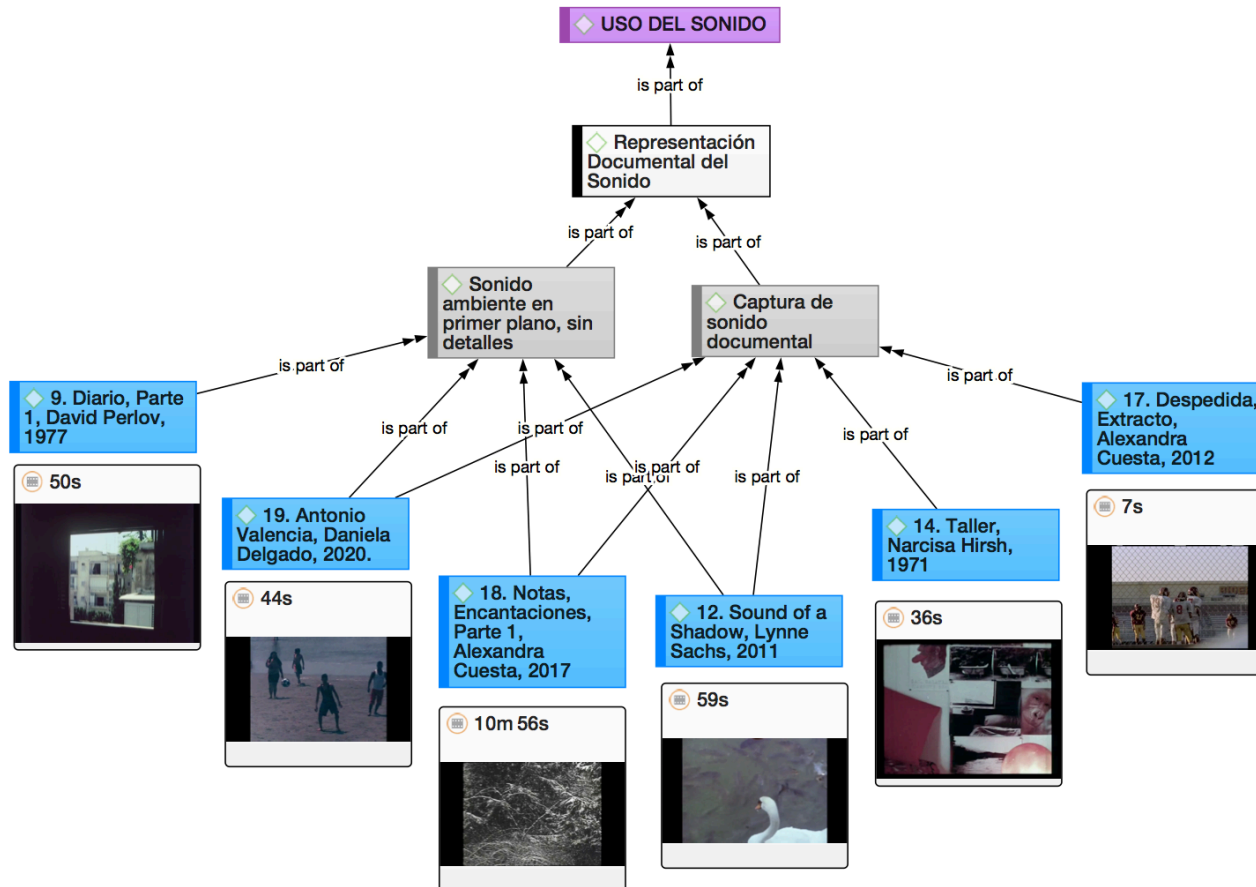
Anexo 8. Subcategoría del análisis documental Representación de la materialidad de la luz, categoría Uso de la Luz.



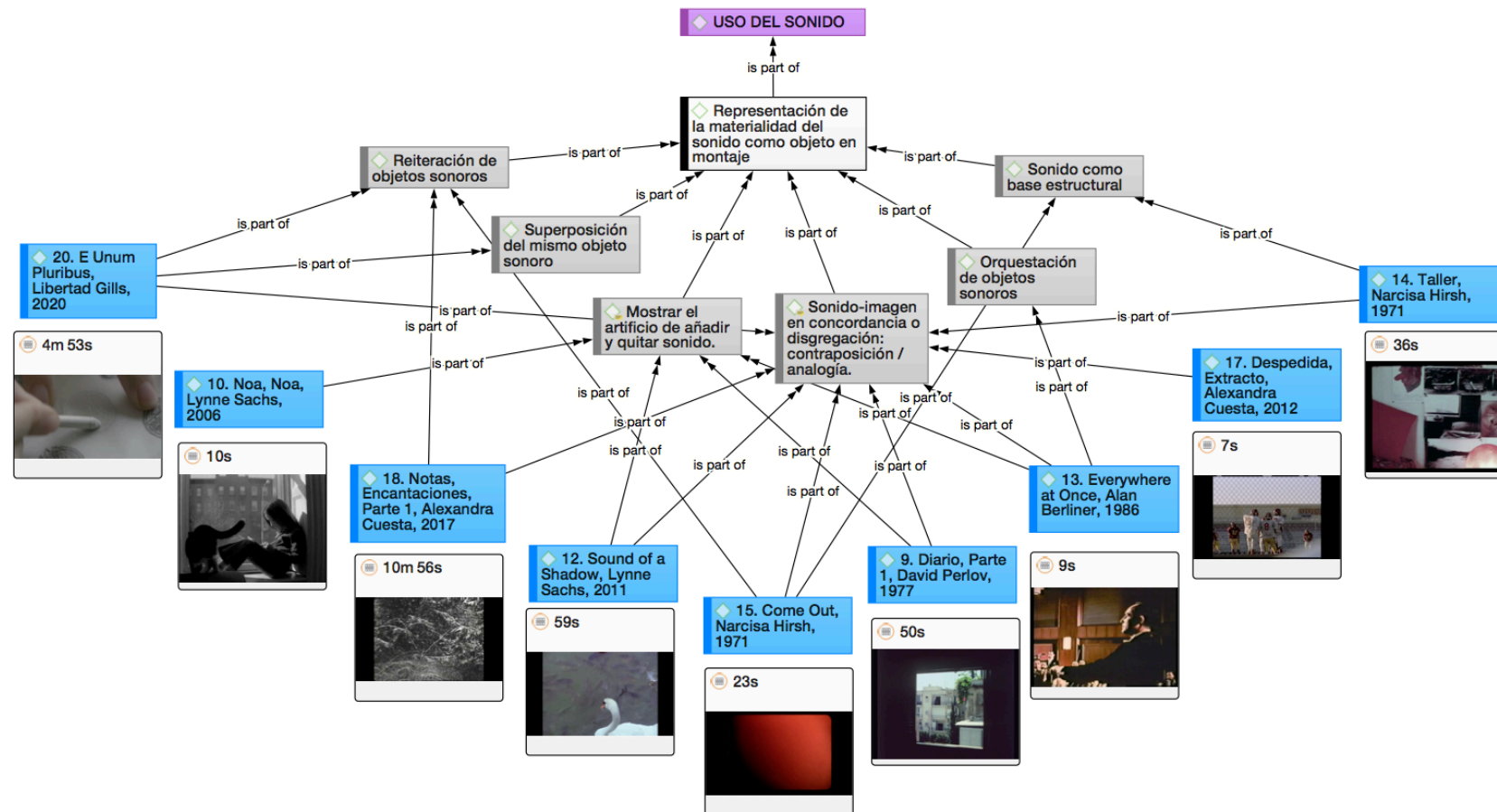
Anexo 9. Subcategoría del análisis documental Representación abstracta del sonido, categoría Uso del Sonido.



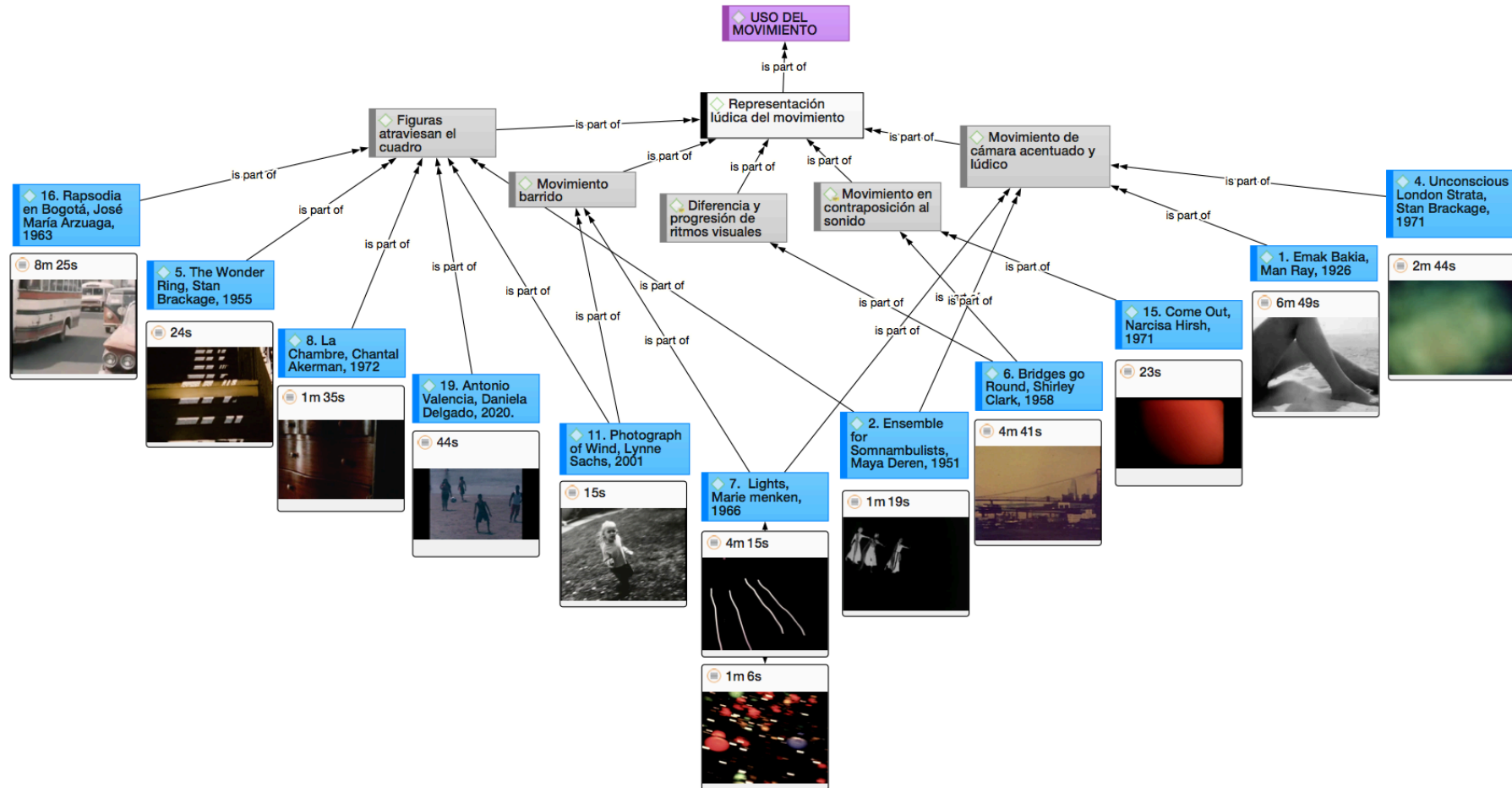
Anexo 11. Subcategoría del análisis documental Representación documental del sonido, categoría Uso del Sonido.



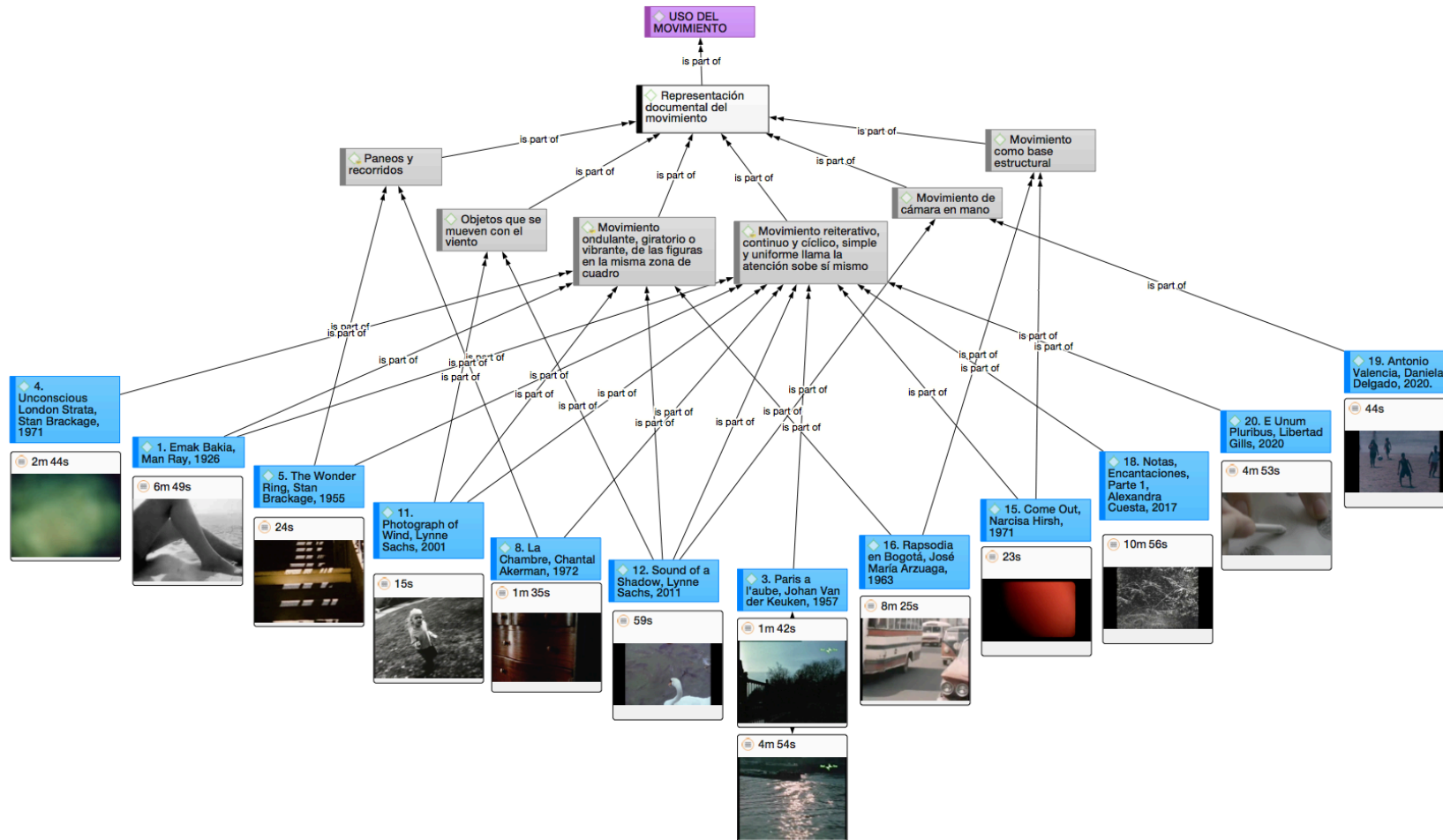
Anexo 12. Subcategoría del análisis documental Representación de la materialidad del sonido como efecto en montaje, categoría Uso del Sonido.



Anexo 13. Subcategoría del análisis documental Representación lúdica del movimiento, categoría Uso del Movimiento.



Anexo 14. Subcategoría del análisis documental Representación documental del movimiento, categoría Uso del Movimiento.



Anexo 15. Subcategoría del análisis documental Representación documental externa del movimiento como materialidad en montaje, categoría Uso del Movimiento.

