

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



ENFRENTAR EL MATERIAL DE ARCHIVO. EL PROCESO DE UN FILM-ENSAYO

Trabajo de Suficiencia Profesional para optar el Título Profesional de Licenciado en
Comunicación

Seiji Alfredo Shimabukuro Oshiro

Código 20072604

Asesor

Rodrigo Bedoya Forno

Lima – Perú
Setiembre de 2021





**ENFRENTAR EL MATERIAL DE ARCHIVO
EL PROCESO DE UN FILM-ENSAYO**

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	VI
ABSTRACT.....	VII
1. PRESENTACIÓN	1
1.1 El cine ensayo.....	2
2. ANTECEDENTES	7
2.1 Edición.....	12
2.2 Revisión de las imágenes de archivo.....	12
2.3 El proceso de escritura	16
3. FUNDAMENTACIÓN PROFESIONAL	48
4. LECCIONES APRENDIDAS	51
4.1 Conclusiones y recomendaciones.....	52
REFERENCIAS	54
BIBLIOGRAFÍA	56

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 3.1 Lista de Festivales de cine.....	48
--	----



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 2.1 Fotograma del tren en Japón.....	16
Figura 2.2 Fotograma de la habitación en Argentina.....	19
Figura 2.3 Fotograma de la habitación en Argentina.....	19
Figura 2.4 Fotograma de la habitación en Argentina.....	20
Figura 2.5 Fotograma de la habitación en Argentina.....	20
Figura 2.6 Fotograma del tren en Chile.....	21
Figura 2.7 Fotograma del tren en Chile.....	22
Figura 2.8 Fotograma del tren en Chile.....	22
Figura 2.9 Fotograma del tren en Chile.....	23
Figura 2.10 Fotograma de la orilla en Valparaíso.....	24
Figura 2.11 Fotograma de la orilla en Valparaíso.....	25
Figura 2.12 Fotograma de la cueva en Japón.....	27
Figura 2.13 Fotograma de dibujo.....	28
Figura 2.14 Fotograma del acantilado.....	28
Figura 2.15 Fotograma del monumento en Japón.....	29
Figura 2.16 Fotograma del monumento en Japón.....	30
Figura 2.17 Fotograma del monumento en Japón.....	30
Figura 2.18 Fotograma de la ventana del tren.....	31
Figura 2.19 Fotograma del templo.....	33
Figura 2.20 Fotograma de la calle en Japón.....	34
Figura 2.21 Fotograma de la calle en Japón.....	35
Figura 2.22 Fotograma de la calle en Japón.....	35
Figura 2.23 Fotograma de la calle en Japón.....	36
Figura 2.24 Fotograma de la calle en Japón.....	37
Figura 2.25 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	38
Figura 2.26 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	39
Figura 2.27 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	40
Figura 2.28 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	40
Figura 2.29 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	41
Figura 2.30 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	41
Figura 2.31 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	42

Figura 2.32 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	42
Figura 2.33 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	44
Figura 2.34 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	44
Figura 2.35 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	45
Figura 2.36 Fotograma de la Marcha Pulpín.....	45



RESUMEN

A lo largo de la historia del cine de no ficción han aparecido distintos abordajes y subgéneros. En general, el documental se encuentra como el modelo más conocido y extendido; por otro lado, el film-ensayo aparece con menor popularidad, sin embargo, este posee un estilo muy genuino, casi único. El presente trabajo se enfoca en el proceso de construcción de un film-ensayo a partir del material de archivo personal. Se intenta dar una explicación práctica y teórica de las distintas etapas: desde la realización y el montaje hasta la creación y escritura del ensayo que ordena la estructura del proyecto. Asimismo, este trabajo puede ser considerado como una referencia de experiencia para otros proyectos que se desean emprender en el futuro.

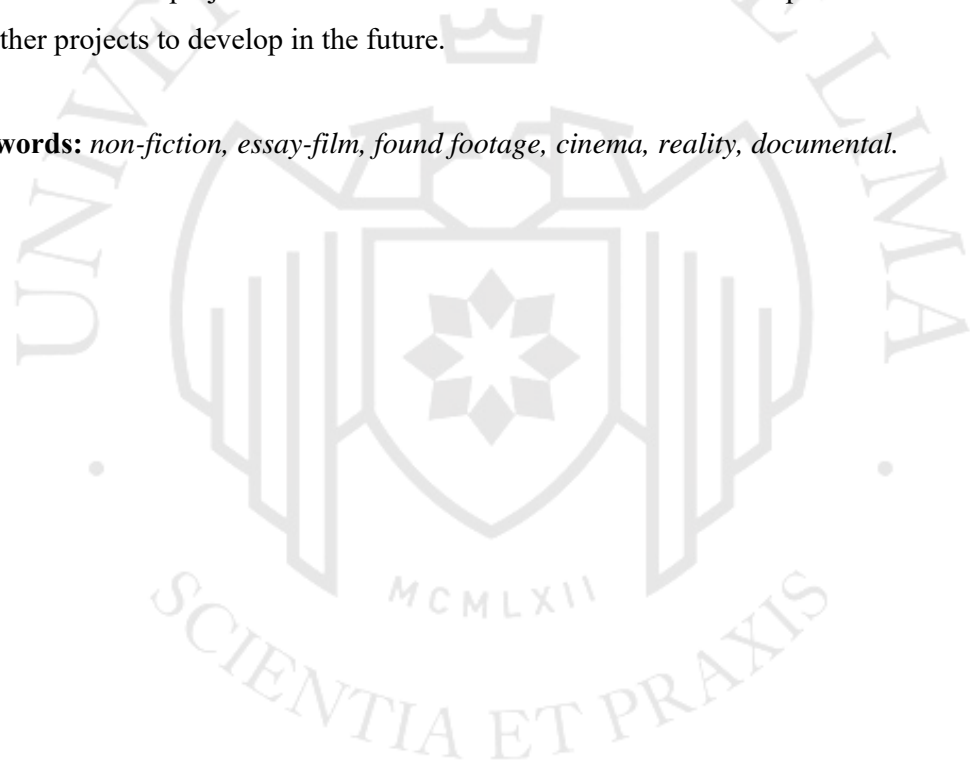
Palabras clave: *cine-ensayo, no ficción, found footage, realidad, documental.*



ABSTRACT

The history of non-fiction cinema different approaches and subgenres have appeared. Usually the documentary is the best known and most widespread model. The essay film appears as a form of lower popularity, however, it has very genuine style, almost unique. This paper focuses on the process of building an essay film based on personal archive material. It is intended to give a practical and theoretical explanation of the different stages: from realization and assembly to the creation and writing of the essay that orders the structure of the project. This work also could be considered as an experience reference for other projects to develop in the future.

Keywords: *non-fiction, essay-film, found footage, cinema, reality, documental.*



1. PRESENTACIÓN

1.1 Material #1: Ensayo/Error

Proyecto audiovisual que aborda el género del cine-ensayo o film-ensayo a partir del material de archivo.

Ubicación: <https://vimeo.com/577703084/d40e1fae95>

INTRODUCCIÓN

Poseemos los medios –y esto es algo nuevo- para rodar de forma íntima y solitaria. El proceso de hacer films en comunión con uno mismo, como trabajan los pintores o los escritores, ya no conduce necesariamente a lo experimental. La noción de mi camarada Astruc de la cámara-stylo era solo una metáfora. En su época el más humilde producto cinematográfico requería un laboratorio, una sala de montaje y mucho dinero. Hoy, un joven cineasta solo necesita una idea y un pequeño equipo para probarse a sí mismo.

Chris Marker¹

No recuerdo exactamente cuándo fue que me interesó el cine de no ficción, como es el caso de otras personas que atesoran el momento en que vieron por primera vez esa película que los dejó fuera de lugar, consternados, por las pulsaciones de luz que se proyectaban en la oscuridad de la sala. Probablemente lo que me resulta más interesante en el cine de no ficción son las historias que no gozan del enfoque en el cine de ficción, lo cual despertó una curiosidad que me llevó a descubrir obras que, poco a poco, iban entrando en mi experiencia como espectador y, a la vez, incrementaban la motivación por iniciar un proyecto con características similares a las obras revisadas.

Posteriormente inicio una especie de deriva audiovisual que consistía en ir al pasaje 18 de Polvos Azules para consultarle al señor Florencio de la tienda “Voyeur” por

¹ Weinrichter, Desvios de lo real. El cine de no ficción, 2004, pag.86.

las últimas novedades, asistir como espectador a festivales de cine, ver alguna retrospectiva o conversar con personas cercanas con quienes compartía intereses afines. El ser parte del equipo de DOCUPERU también fue muy enriquecedor por la videoteca que han ido acumulando durante años y las personas que me rodeaban quienes aportaban conocimientos muy enriquecedores.

Durante el mismo año llevé el curso de Taller Documental con la profesora Fabiola Sialer, quien nos mostró una bella obra maestra de un director histórico: *Sans Soleil* de Chris Marker. Sin duda, esa es la película ensayo que más me impresionó, fue un descubrimiento estético que, hasta el día de hoy, es y será una referencia universal. La búsqueda en Vimeo y Youtube contienen una buena parte de lo que he podido ver hasta ahora, así como los links de descargas de otros sitios web.

A fines del año 2014, con mi primera cámara en mano, decidí iniciar un proyecto. En esta primera incursión no conocía la dimensión real de los obstáculos que iba a enfrentar en un proyecto por cuenta propia. Al principio fue reconocer mis limitaciones de distintos órdenes y las implicaciones que estas conllevan: a que iba a cometer más errores que aciertos, a tener más fracasos que alcanzar logros espontáneos. Sin embargo, ya sobre la marcha, me encontré en la práctica de un ejercicio de ensayo y error que fue impulsado y conducido por un *instinto* que, a su vez, era guiado por ciertas convicciones. Así fue como realicé esta exploración expresiva: con un pequeño equipo y una idea.

1.1. CINE ENSAYO

El presente capítulo es una aproximación al proyecto audiovisual que se ha realizado a partir de materiales de archivo que fueron registrados en distintas situaciones durante un periodo de dos años y seis meses. Empezaré por la definición y explicación de las etapas del proceso de construcción del proyecto; asimismo, se presentará un pequeño marco teórico, con cierta flexibilidad, que se pueda ajustar al mismo.

Considero que el proyecto se encuentra dentro del territorio de la no-ficción debido al tipo de registro que se ha empleado, al ensamblaje durante la etapa de montaje y al resultado final. Los textos que tratan sobre el tema coinciden en su dificultad de

descripción e incluso hay posiciones encontradas. Algunos sostienen algunas posturas y otros prefieren criticarlas: no hay un consenso establecido a partir de lo que se entiende por film-ensayo. Desde el principio del proyecto ya resultaba problemático entrar en su definición; sin embargo, entre las distintas propuestas teóricas de los diferentes autores, se pueden encontrar algunas características que permiten una aproximación hacia esta forma.

Hans Richter, creador del término cine-ensayo, afirma que es posible formular un argumento que visibilice el pensamiento de base con la integración y uso del material heterogéneo.

Dado que en el ensayo filmico no se está sujeto a la reproducción de las apariencias externas o a una serie cronológica sino que al contrario se ha de integrar materia visual de variadas procedencias, se puede saltar libremente en el espacio y tiempo: por ejemplo, de la reproducción objetiva a la alegoría fantástica, de esta a una escena interpretada; se puede representar cosas tanto muertas como vivas, tanto naturales como artificiales, se puede utilizar todo, lo que hay y lo que se invente, si sirve como argumento para hacer visible el pensamiento de base (Richter, 2007, p.188).

Es conveniente mencionar que la obra adopta una forma híbrida ocasionada por los desplazamientos internos en su duración. Resulta, a mi parecer, un tanto problemático dar una ubicación inamovible dentro de algún modo o modelo de representación del catálogo de la no ficción. Es por ello que he preferido usar el término del film-ensayo, a pesar de que este pueda suscitar alguna ambigüedad o contradicción a primera vista. Antonio Weinrichter escribe una definición sobre el cine ensayo o el *film-essai*. La amplitud de creación no la constriñe a una forma definida:

¿Qué es un *film-essai*? Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película “libre” en el sentido que debe inventar, cada vez, su propia forma, que solo le valdrá a ella (Weinrichter, 2004, p.89).

Al crear un film ensayo, en primer lugar, uno se puede percatar de que no existe un método claro. El punto inicial consiste en observar otros ensayos, identificar algunas características básicas y entender cómo es que surge la unidad dentro de la obra: la visión

subjetiva, el material heterogéneo, la inestabilidad narrativa, la modificación o alteración de las imágenes, la aplicación de efectos de sonido, la inclusión de diferentes medios con procedencias dispares, la búsqueda de conceptos, entre otros recursos, mismos que, en suma, pueden adjuntarse a los conceptos de *écfrasis* y *parataxis* de Josep M. Català como se verá más adelante.

El carácter reflexivo del ensayo se origina por medio de las imágenes y se proyecta al lado de las mismas, conformando así los rasgos principales del ensayo. Resulta importante mencionar las películas que están consideradas como las obras fundacionales o *-ejemplos prototípicos-* del film-ensayo. En esta cronología se encuentran *Nuit et Bruillard* co-dirigido por Alain Resnais y Chris Marker (1955) y *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (1957). En la ubicación geográfica del film-ensayo predominan directores franceses y cuyo posterior desarrollo se encuentra compartido por una identidad franco-germana. Sin embargo, la obra de Chris Marker es considerada como la principal referencia: *La Jetee* (1962), pero sobre todo *Sans Soleil* (1983), son algunas de las obras que han establecido el paradigma del ensayo.

La *teoría del prototipo* de Lakoff es utilizada por Carl Plantinga para explicar la integración de distintos miembros dentro de una misma categoría.

Lakoff llama a su teoría de categorías “teoría del prototipo”. Muchas categorías (o lo que Lakoff llama “series difusas”) tienen distintos grados de membresía, de tal forma que, para ciertos ejemplos de la categoría, uno no puede decir finalmente si es un miembro o no. En cuanto a otros ejemplos –ejemplos prototípicos- la membresía es más clara. Si caracterizamos al documental desde el punto de vista de la teoría del prototipo, encontraremos ejemplos prototípicos y aprenderemos de ellos lo que nuestra cultura considera más central (Plantinga, 2014, p.39).

Durante el proceso de reflexión que da forma al film ensayo aparecen las características principales que definen su forma. Josep M. Català resalta la carencia de método, la calidad paratáctica de la estructura y la *écfrasis* como elementos fundamentales.

El film-ensayo es [...] primordialmente paratáxico, es decir, se compone de elementos heterogéneos que no se congregan mediante relaciones sintácticas, sino que en su calidad híbrida

fundamentan un proceso de reflexión que es abierto por el hecho de no estar regido precisamente por una sintaxis dada (Català J. M., 2014, p.209).

Los comentarios de las imágenes cumplen una función ecfrásica, es decir, que forman una imagen en la mente del espectador a través de las palabras. La écfrasis es, según Murray Krieger, citado por Català:

[...] el intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente de la pintura o la escultura, hasta la pretensión de construir una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas; pasando por cualquier equivalente buscando en palabras en una imagen visual cualquiera (Català J. M., 2014, p.232).

Català sostiene que la descomposición y profundización de la écfrasis lleva al ensayista a situarse a sí mismo dentro de obra como sujeto de su empresa al trabajar con la imagen no como referente sino como una imagen *per se*, acompañándola con la experimentación de los recursos técnicos y reflexivos disponibles. Con este desarrollo personal a profundidad se alcanza la generación de nuevos significados en las imágenes al exponer alguna verdad que no fue manifestada y logra así un proceso de exclusividad y funcionamiento.

Las imágenes cobran, en el seno de este discurso, nuevos significados todos los cuales se refieren a una realidad que, en el proceso, pone de relieve una particular verdad que no había sido registrada por ninguno de los elementos por separado y que la propia realidad no ponía tampoco de manifiesto voluntariamente (Català J. M., 2014, p.240).

En los detalles de la imagen se crean estos pliegues de significados que componen la forma híbrida de un ecosistema de recursos de materiales audiovisuales que conviven en un equilibrio de extracción, producción, complementariedad y representación de significados. Y, en conjunto, llegan a atravesar el ejercicio de la expresión de la subjetividad a través de la experiencia de aprendizaje el cual procede de un proceso de reflexión o pensamiento ensayístico que propone al espectador a experimentar sus potenciales derivaciones.

Essayistic thinking thus become a conceptual, figural, phenomenological, and representational remarking of a self as it encounters, tests, and experiences some version of the real as a public

“elsewhere”. Essayistic thought becomes the exteriorization of personal expression, determined and circumscribed by an always varying kind, quality, and number of material context in which to think is to multiply one’s selves. Eliciting a particular hybrid of the bond of identification or the activity of cognition, essay films ask viewers to experience the world in the full intellectual and phenomenological sense of the World as the mediated encounter of thinking through the world, as a world experienced through a thinking mind (Corrigan, 2011, p.35)².

Las precisiones que proponen una catalogación del género se disponen por la necesidad de ubicarlo dentro del marco teórico de documentación. El resultado tiene una acotación desde lo general hasta lo específico del film ensayo que ofrece una apreciación más detallada sobre el proceso de construcción del proyecto.

² El pensamiento ensayístico deviene conceptual, figurado, fenomenológico, y representacional y eleva al ser con sus encuentros, pruebas y experiencias de alguna versión de lo real como un estar en “otro lugar” público. El pensamiento ensayístico se convierte en la exteriorización de la expresión personal, determinada y circunscrita por el siempre variable tipo, calidad y cantidad de material del contexto en el que pensar es multiplicarse uno mismo. De esa manera provoca una particular hibridación de enlaces de identificación o de actividades cognitivas, así el ensayo filmico interpela a los espectadores a experimentar el mundo en el sentido más amplio del término de lo intelectual y lo fenomenológico como el encuentro mediado del pensamiento a través del mundo, así como la experiencia del mundo por medio de una mente que piensa.

2. ANTECEDENTES

“Amateur” es una palabra que en latín significaba “amante”, pero hoy en día se ha vuelto un término “yanqui” (“amateurs, váyanse a casa”), criticado por profesionales que entienden tan poco el valor o significado de la palabra que terminan honrándola, y a aquellos de nosotros que nos identificamos con ella sobre todo en esos casos en que ellos la utilizan con vergüenza y desgracia (Brakhage, 2014, p.105).

“I mean in some ways it is a lot easier to make films that they have nothing directly do with during life, but i still feel the strong compulsion of filming real life.”

Time indefinite. Ross Mc Elwee

La primera etapa consiste en el registro del material que inicia en el mes de abril del 2014 hasta octubre del 2016. No hubo un destino claro del registro, simplemente opté por capturar el instante que transcurría aleatoriamente en los espacios que caminaba. André Bazin afirmó que el cine, al igual que otras artes plásticas, tenía el propósito de “embalsamar” el tiempo. En este caso comparto la visión de Bazin junto con las exclusividades que lo digital me puede brindar: la posibilidad de crear un archivo personal de imágenes que, posteriormente, pasarían revisiones en la línea de edición sin el elevado costo que implica el material fílmico.

Las condiciones de realización eran llevadas con un presupuesto muy limitado: consistía en la cámara y yo. Resulta evidente que era el equipo técnico más elemental, pero lo paradójico es que esto me permitía tener mayor facilidad de movimiento y traslado entre distintos lugares. Las circunstancias que estaban dadas de ese modo hallan una correspondencia en la postura que expresó el cineasta experimental Stan Brakhage sobre lo *amateur*.

Cuando un cineasta amateur filma escenas de un viaje, una fiesta u ocasión especial, [...], busca antes que nada la inmortalidad de un momento y, como tal, en última instancia, vencer a la muerte. De esta manera, todo el acto de hacer películas puede ser considerado como una *exteriorización del proceso de memoria* (Brakhage, 2014, p.109).

La afirmación se vuelve muy vigente con los grandes avances tecnológicos que nos ofrecen los teléfonos móviles que incorporan cámaras de alta definición, cuyos contenidos permiten al usuario a *publicar* o *compartir* en distintas plataformas un momento o instante de la realidad en la web. En mi caso el propósito fue ver qué era aquello que estaba quedando grabado en las memorias de los discos duros y pensar en cómo usar el material. Este acto de ver y pensar genera el principio de un propósito estético: el archivo personal fue tomando forma durante el visionado. Durante este momento tuve como referencia la película *Santiago* (2007) de João Moreira Salles. En ella encontré un ejemplo para empezar a entender qué es lo que uno puede hacer con el material de archivo³. Las preocupaciones que menciona Joao Moreira pertenecen al momento de la edición, cuyo desarrollo será más adelante. En la etapa de la realización se desprende un elemento determinante: *el estar allí*.

La esencia del documental es el *estar allí*, el registro en el tiempo presente de una situación de la realidad; formulación que los cineastas modernos tienden a replantear como el registro de una *interacción*. Pero en otras ocasiones se recurre también al archivo, un material que no solo procede del pasado sino que ha sido filmado con una mirada y una voluntad diferentes a las que guían al documentalista que se apresta a utilizarlo (Weinrichter, 2004, p.77).

Grabar en el sitio, ese *estar allí*, es una etapa imprescindible de acumulación de imágenes, lo cual, posteriormente, nos lleva a entender al *archivo* como una fuente supeditada a los objetivos personales del realizador. En ese momento me ubicaba entre la *interacción* durante el registro y las preocupaciones que surgían en el uso y visionado del archivo. Esas dos instancias son las que conducen a la etapa inicial de la construcción del ensayo. Las imágenes no se restringen únicamente al carácter icónico, sino que esa ligera superficie sirve como una catapulta de ideas para articular, interpretar, ordenar y reflexionar en conjunto.

³ João Moreira Salles, citado por Valeria Valenzuela, dice al respecto: Este filme necesitó trece años para nacer, para surgir... El tiempo de un filme. Muchas veces uno no sabe bien lo que filmó. Es decir, uno cree que tiene una película, y cuando mira el material de cámara, ese filme es imposible con el registro que uno tiene. Entonces, la primera responsabilidad de un documentalista es entender la naturaleza del material filmado, y ahí estarán todas las preocupaciones que una película debe tener (Valenzuela, 2009, p.2).

El uso de la cámara subjetiva es una constante durante el proyecto, podría decirse que es el rasgo más predominante: la mirada personal busca representar la realidad a través de la cámara. A *grosso modo* esto consistía en componer un cuadro y ver el acontecimiento detrás del lente. Sin embargo, hay algo difícil de explicar: qué es lo que se percibe mientras se hacía el registro. Me refiero a esa inquietud que genera la expectativa que se deposita sobre el momento incesante de la realidad del *estar allí*. La inestabilidad de la cámara es el resultado de una producción de bajo presupuesto que, a su vez, produce una forma de ver. Francois Niney dice al respecto sobre la cámara subjetiva.

La cámara subjetiva imita la movilidad de una mirada, inquieta o inquietante. Imagen forzosamente movida (tráveling, panorámica, sacudidas, desencuadres) con el fin de hacer sensible el ejercicio de una mirada (voyeur, demostrativo, predador), en el extremo opuesto del plano fijo expectativo (Niney, 2009, p.324).

En el momento de espera de una acción durante el registro encuentro una cierta relación con la esperanza. El uso de la imaginación en conjunto con la cámara intensifica la espera. En este caso, podemos considerar las imágenes en Tokio en el famoso cruce de Shibuya, aquí empiezo a registrar sin saber muy bien qué hacer y adonde ir. La cantidad de luces que están instaladas sugieren muchas ideas compositivas en un tiempo muy breve, trasladarse de un lado al otro e intentar algunos planos no es fácil porque se tiene que entender el tránsito peatonal. A esto hay que añadir los sonidos que se emiten desde los edificios que envuelven a los transeúntes en una especie de *loop* hipnótico que se funde con la *marea* humana. En este momento pude registrar algunos edificios muy luminosos y espacios que ofrecían un buen cuadro.

De este ritmo incesante surgió la idea de trasladar o expresar la aceleración en las imágenes. El modo de grabación que posee Jonas Mekas es dirigido por las frecuencias de sensibilidad. “Cómo reaccionar con la cámara según las cosas ocurren, cómo reaccionar de tal modo que el metraje refleje lo que siento en ese mismo momento” (Cuevas, 2005, p.230).

Entonces, considerando esta idea de la frecuencia de sensibilidad junto con la precariedad del equipo, necesitaba que la cámara funcionara como un lapicero o como

una extensión de mi cuerpo. Además, hay que considerar la exposición a una cantidad muy elevada de estímulos que demandan el foco de atención en cada acción que transcurre en ese momento. La labor sería complementaria: por un lado, ver y pensar para posteriormente materializarlo en la imagen en movimiento. Català se refiere a esto como la mirada de la cámara. “El documentalista ve, reflexiona sobre lo que ve y luego dispone a mirar con la cámara. La mirada de la cámara es, por lo tanto, un acto compuesto por la visión más la imaginación (Català, 2012, p.103).

En este plano de la imaginación aparecen reminiscencias durante el registro que pueden funcionar como un elemento constructivo o disruptivo que deriva en el desenfoque. El recurso combinado de la improvisación, la *sensibilidad* y la convicción se ajustan para abordar el registro de la imagen. Timothy Corrigan afirma que el ser se transforma cuando está explorando durante el viaje y se encuentra en *otro lugar*.

Through this process of being elsewhere, that self becomes another and a different self, and the travel essay in particular has been a notable literary and cinematic practice that has discovered complex ideological and psychological significance through the journey, the walk, or the exploration (Corrigan, 2011, p.104)⁴.

En el constante andar con la cámara colgando del cuello, sentir el peso de la cámara que extiende la tensión en los hombros, las sensaciones que producen las condiciones climáticas, las formas geográficas, las construcciones arquitectónicas, los símbolos que aparecen dentro del recorrido, la velocidad del transporte público y de los demás estímulos provocan la activación de ideas para ser ejecutadas. En algunas situaciones opté por el uso del trípode porque me permitió tener mejor control de la imagen, como es en el caso del tren en Chile o durante algunas tomas en la calle.

La *sensibilidad*⁵ se ajusta para la construcción de una imagen y ocurre la irrupción de una especie de “shock” o impresión en el momento que cumplo el rol de *realizador*

⁴ A través de este proceso de estar en otro lugar, el yo se convierte en un otro y diferente yo, y el ensayo de viaje en particular posee una notable práctica literaria y cinematográfica que ha descubierto una compleja significación ideológica y psicológica a través de viajes, caminatas o exploraciones.

⁵ Franco “Bifo” Berardi dice sobre la sensibilidad: “La *sensibility* □sensibilidad□ se refiere a la habilidad para detectar significado, es decir, las implicaciones morales y conceptuales que resultan relevantes en las enunciaciones no verbales, tales como gestos, insinuaciones y situaciones existenciales. En: Fenomenología del fin (68 – 69).

expectante. En ese estado de tensión y adrenalina se intensifica el *estar* en la escena del paisaje urbano o rural, mientras se observa y a la vez se registra aquello que se espera que ocurra. Cada instante se intensifica y cada motivo o signo adquiere, en ese momento, el potencial atractivo para ser registrado. La demanda de paciencia y calma es permanente. A ello se integran dos fuerzas principales: la primera, es el impulso a buscar momentos que sirvan para hacer una toma y generar el sentido de continuidad; la segunda, es una atención muy intensa y focalizada que me lleva a descubrir un gesto, un ángulo, una perspectiva o un detalle en la composición de la imagen.

Se espera aquello que uno mismo proyecta en su imaginación ocurra de forma espontánea en la realidad o que se aproxime a la idea o imagen formada como referencia. Algunas veces ocurre, otras no. Las aproximaciones a estas formas imaginarias se ajustan al devenir del azar y a los cambios súbitos que tienen una aparición inesperada en *ese* preciso instante que estamos capturando, de aquello que irrumpe frente a uno y aumenta el vértigo sobre la imagen. Se trataría de un factor o elemento que sorprende y su duración se mantiene latente para luego revelarse y extinguirse a través de un movimiento que satisfaga aquella tensión que oscila entre la espera y expectativa.

Al intentar este proyecto aparece la sensación de que, en ciertos momentos, se convierte en un fracaso, en un despropósito o en algo errático en la práctica. De estas fisuras que traen consigo los errores, las fallas técnicas o en algún margen aparece una solución que le puede *dar vuelta* al obstáculo. En las imágenes hay un valor que consiste -en este caso- en utilizar el error como un recurso de resolución limitada. El visionado de otras obras y su posterior estudio me hizo caer en la cuenta de haber coincidido con el *tanteo* Perloviano, en una práctica de *tire y afloje*.

El registro de la realidad tiene la duda permanente sobre la forma en como se aborda lo que está aconteciendo. Estas incertidumbres se incrementan por la ausencia de una planificación previa y el desconocimiento de la naturaleza de los lugares en donde se iba a registrar. Harun Farocki, logra un discernimiento entre la posición de la cámara entre la ficción y la no ficción. Esta diferenciación también se aplica en el ensayo:

En una locación documental la cámara no sabe lo que va a pasar, es por eso que tiene la tendencia de desarrollar la habilidad de predecir lo que va a suceder. En cambio, en la locación clásica de

una película de ficción la cámara siempre prueba que sabe, un poco como Dios, sabe qué es lo que va a pasar, la cámara ya sabe que tiene que estar en ese lugar (Farocki, 2014, p.116).

La posición de la cámara hace su función a pesar de las buenas o malas condiciones y cuyas imágenes devienen en el archivo y en su posterior revisión y utilización.

2.1. EDICIÓN

La edición del material empieza con la revisión de las imágenes que, posteriormente, serían usadas en la construcción de secuencias definidas por el espacio en donde fueron registradas. El protagonismo que adquieren los espacios con esta estructura incrementó el umbral de posibilidades para la articulación de ideas que se colocaban en ellas. Para lograrlo fue necesario revisar exhaustivamente el material y clasificarlo a partir de la calidad técnica y la potencial extracción significativa de cada imagen. El ordenamiento de las secuencias tiene un orden no cronológico que le permitió al proyecto tener un final más conclusivo.

En este capítulo se presenta un desarrollo del proceso de edición que consiste en la exploración y explicación de cada instancia. Los materiales fueron registrados en el siguiente orden Lima 2014, Buenos Aires 2015/2016, Valparaíso 2016, y Japón 2016.

2.2. REVISIÓN DE LAS IMÁGENES DE ARCHIVO

Revisar el archivo revela los errores del registro y uno se ve obligado a dejar de lado aquellas imágenes de menor ejecución técnica y/o de contenido, lo cual disminuye la cantidad de material y posibilidades en la edición. La pregunta que se despliega inmediatamente es qué hacer con el material seleccionado. De esta constante se establece una relación entre el material y la reflexión a través de preguntas y especulaciones que incitan la búsqueda de respuestas a partir de la experiencia personal impulsada por la convicción.

La etapa de selección consiste en priorizar las imágenes que serían utilizadas en la línea de edición. La propuesta de este orden activa el recuerdo de las condiciones y los motivos o intenciones del registro del material. En este movimiento de la memoria se empieza a articular -de un modo un tanto inestable- una serie de reflexiones sobre el acto de ver y ver(se) en eso que uno mismo ha registrado y ha convertido en el archivo personal. El visionado, la autocrítica y las preguntas entorno al material exigen pensar y experimentar el efecto y la calidad de su funcionamiento y la formulación. La falta de orientación al no saber exactamente qué es lo que se tiene enfrente, tampoco a dónde se quiere llegar y, menos, cómo expresarlo evidencia limitaciones e incertidumbres que requieren una solución planificada en etapas.

La primera consistió en ordenar los materiales que no encontraban ninguna conexión entre ellos: la disparidad de las imágenes hizo que surgieran más preguntas que abrieron paso a la exploración de temas desconocidos que tenían relación desde lo personal hasta motivos históricos.

Al reflexionar el cineasta con las imágenes establece con estas una relación que equivale a una *doble articulación* de las mismas que hace que, □...□, las filmadas por el propio cineasta y las extraídas del archivo, se presenten como documentos del imaginario y, por lo otro, se conviertan en materiales básicos para el proceso reflexivo (Català, 2007, p.21).

Los fragmentos del material serían rezagos análogos a las piezas arqueológicas de un periodo en proceso de reconstrucción. Visto bajo tal perspectiva se explora una labor de rescate e interpretación. Ortega esclarece la relación personal que se esconde detrás de las imágenes:

Las imágenes ajenas o del pasado son convocadas no solo por la subjetividad del cineasta, por la mirada que proyecta sobre las mismas en vinculación con su experiencia personal, sino que son depositarias de una historia en tanto representaciones, y objetos a través de los cuales se han construido en ocasiones lazos de identidad (Ortega, 2008, p.77).

La identidad de uno mismo se encuentra en el acto de ver el reflejo de uno mismo frente al espejo o en el contenido de la pantalla. El abordaje de este tema como parte de un proceso de creación resulta complejo porque durante el viaje aparecen más preguntas

que respuestas. Si bien Ortega se refiere al descubrimiento como parte del cine experimental, considero que esta susceptibilidad puede ser trasladada hacia la experiencia personal en la creación de ensayo.

El travelog podría considerarse además uno de los géneros más florecientes del cine experimental [...] donde el descubrimiento de nuevos lugares que el viaje augura se sustituye por el re-descubrimiento de los orígenes y el auto-descubrimiento, estableciendo el vínculo entre la (auto)biografía y el cine (Ortega, 2008, p.68).

El auto-descubrimiento en el registro es una experiencia que se atraviesa de manera permanente en distintos niveles. El estar en Japón tuvo un impacto muy particular en mí que puede entenderse con el concepto *Das Unheimliche* de Freud:

La identidad es lo que te ubica en un lugar que sería el de lo “propio”, por contraste a otro territorio, que sería el de lo “ajeno” [...] *Das Unheimliche*: la experiencia de cuando lo extraño se vuelve familiar o, por el contrario, de cuando lo familiar se vuelve extraño. Y, al mismo tiempo, la experiencia de perder las referencias, de ya no saber dónde empieza una cosa y dónde termina la otra (Di Tella, 2008, pp.254-256).

En ciertos momentos se presentan cambios al sentido original del material o un *desvío* de la realidad. Con las imágenes en Japón en el año 2016 ocurría lo siguiente: el desconocimiento del idioma japonés me limitaba a realizar un registro desarticulado debido a la barrera lingüística. Ante esta imposibilidad de decodificar los signos opté por grabar todo aquello que funcionara visualmente. El registro y la revisión de las imágenes me suscitó este momento de desconcierto conocido como *das Unheimlich* o lo *siniestro*, lo cual generó el ejercicio de pensar y formular los comentarios en la línea de edición sobre mi breve experiencia. Las reflexiones surgen al extrapolar la situación del choque cultural que viven, en primera instancia, las personas migrantes que viajan a ese país y tienen limitaciones con la lengua. En tales circunstancias de vida, los sentimientos más afectados, posiblemente, serían el desarraigo y la incertidumbre, los cuales, a su vez, se convertirían en las dos ideas de proyección en el remate de esta escena.

La articulación de la palabra en la duración y flujo de las imágenes nos dirigen hacia la *doble articulación* que amplía las posibilidades de la narración con la exposición de imágenes como documento y su posterior conversión en objeto de reflexión. Esto

posee un sesgo político al utilizar el material de archivo como una herramienta que permite reflexionar a través del sentido y el contexto de las imágenes. En algunos casos se presenta como una lectura que sostiene una determinada posición al respecto del estado de las cosas en la realidad. En esta etapa se crea un orden con las imágenes, lo que se convertiría en una edición preliminar o en el esbozo de una estructura básica.

Posteriormente, durante las constantes revisiones se empieza a gestar el desarrollo de un proceso reflexivo personal lo que Niney describe como el discurso interior o un *diálogo interno*. Esto sería una herramienta articuladora de imágenes que alcanza a proyectarse dentro de *uno mismo* para luego ser exteriorizadas o expresadas en las líneas de comentarios subtítulos.

Al finalizar esta etapa empieza la creación del ensayo en un acto de reflexión a partir de la repetición. Podrían tomarse como ejemplo de insumos las resonancias que posee la lectura de las imágenes. Gonzalo De Lucas aclara la etapa intermedia del montaje con el abordaje de las zonas de incertidumbre. Así se inicia la formulación de preguntas que buscan respuestas en la etapa de la experiencia del registro.

Esta aproximación temporal a la propia experiencia adquiere para los cineastas un sentido íntimo en la sala de montaje, cuando se enfrentan a todo lo que ignoraban en el momento de rodarlo, a aquello que se les escapa y desborda; y no para colmar ese saber, o hacerlo pleno, sino para indagar en esa zona de incertidumbre (De Lucas, 2013, p.54).

Empezar por el proceso de reflexión requiere retornar y recordar las experiencias de la etapa de registro para tener una referencia de las circunstancias en que las imágenes fueron creadas. La constante revisión de las imágenes y las correcciones durante la edición sugieren algunas ideas que posteriormente se elevan junto a las imágenes. Precisamente es ahí cuando las zonas de incertidumbre son iluminadas y uno mismo se introduce para mostrar un cambio en las perspectivas de las imágenes. Algunas toman *desvíos* del propósito inicial mediante la descomposición de sus elementos a partir de sus potencialidades aisladas.

Figura 2.1

Fotograma del tren en Japón



En esta escena en el tren hay un joven y una niña sentados en el vagón mirando sus teléfonos móviles como un acto que hoy parece ser lo habitual en los medios de transporte masivos. Los motivos iniciales de esta escena fueron grabar el contexto del tren y el paisaje urbano en movimiento a través de las ventanas. Sin embargo, al ser editado se hizo un desvío del propósito inicial al aplicar una distorsión en la pista de audio que me permitía aumentar y prolongar el sonido del movimiento del tren. Este efecto producía un ritmo que encadena toda la secuencia y a ello le añadí un comentario sobre las antiguas prácticas y juegos que desenvolvían los niños en el Japón antiguo, lo cual tuvo un contraste con la escena de los dos personajes conectados a las pantallas de sus teléfonos. Esta escena apunta al individualismo de las personas que se encuentran en un estado de permanente conectividad, las cuales podrían estar perdiendo y/o reduciendo el contacto físico con el otro al aumentar su atención hacia la esfera de la virtualidad.

2.3. EL PROCESO DE ESCRITURA

El proceso de escritura surgió por algunas anotaciones que posteriormente intentaba colocarlas directamente en la línea de edición y ver los efectos en su reproducción. Por otra parte, esta búsqueda de textos lograba disipar la gran

incertidumbre que atravesaba en ese momento y, a su vez, aclaraba el camino hacia un sentido de ubicación que se deseaba alcanzar. El procedimiento consistía en tomar citas de distintas fuentes y autores, textos diversos: literatura, ensayo o historia eran los temas más frecuentados. Todas estas referencias iban circulando de una escena a otra y así se empezaba a crear sin ninguna premeditación una bola de nieve de palabras y murmullos que resultaba, en principio, bastante caótica. Estos eran los primeros pasos que estaba dando para entender que se trataba de algo que no tenía un método de creación. Con este revoloteo de palabras empezaba algo que podría asimilarse en la forma que Català denomina *flujo de conciencia*. “En el film-ensayo similares disposiciones forman un *flujo de conciencia*, no solo consciente de sí mismo, sino también vuelto *sobre sí mismo* para proponer una reflexión sobre el propio flujo” (Català, 2005, p.155).

Iniciar la escritura del ensayo implica revisar el ordenamiento de la edición de cada secuencia para proyectar las ideas que se estaban ponderando en el momento de la creación y en el visionado de la edición; es decir, se necesitaba reproducir cada escena y cada secuencia de manera permanente hasta poder obtener una idea clara de lo que se quería decir. Aquí la relación entre los textos y las imágenes empiezan a tener una etapa *empaste* de significados. Gonzalo De Lucas afirma sobre la generación de conocimiento mediante las temporalidades del cine.

La voz ensayística confronta así dos temporalidades del cine, el presente de la imagen filmada y el presente del montaje. El conocimiento se genera mediante la coexistencia de esos dos tiempos, con la posibilidad de análisis a través del montaje de lo que fue inadvertido, la crítica mediante la revisión: el cineasta puede salir de sí mismo, objetivarse mirando lo que el material le revela de su propia ideología o psicología inscrita inconscientemente en el filme, o examinando el propio proceso (De Lucas, 2013, p.57).

Un recurso importante es la toma de distancia sobre la visión reiterada que se tiene sobre el proyecto. Al establecer esta medida se puede esclarecer la calidad y el sentido de las reflexiones. Este proceso tentativo de ensayo y error es fundamental para procesar las imágenes con las ideas subtuladas que podían tener otras articulaciones o asociaciones expresivas en torno a ellas. En este excedente de información, se vuelve necesario tener un orden que aclare lo que se quiere expresar. Las preguntas más frecuentes podrían ser las siguientes: ¿Qué estoy diciendo con esto? ¿Estoy expresando las ideas de manera adecuada? La convicción de la creatividad se puede ver afectada y

asediada por este sucesivo cuestionamiento. Para resolver esta situación fue necesario relacionarme con los detalles e intersticios de las imágenes en la búsqueda del elemento que puede cambiar el sentido de las imágenes. “Posteriormente se da vuelta a las vistas tomadas, en la medida en que, al ver en ellas de más cerca, estas revelan un reverso, un fuera de campo, un contexto faltante, un punto ciego [...]” (Niney, 2015, p.142).

Durante el registro que hice en Argentina me encontraba el contexto de las elecciones presidenciales y el candidato de esa contienda, Mauricio Macri, fue electo como nuevo gobernante. Los días previos a las elecciones surgieron rumores de la inestabilidad que se aproximaba y esto se reflejaba al recorrer las calles y ver el incremento de anuncios en liquidación total de los locales comerciales, lo cual podía preverse como el síntoma previo a la derrota del peronismo. Este estado general lo transcribí en la escena de la habitación con la calefacción como la única fuente de luz para la imagen mientras se reflexiona la incertidumbre del futuro personal en medio de la inestabilidad social.

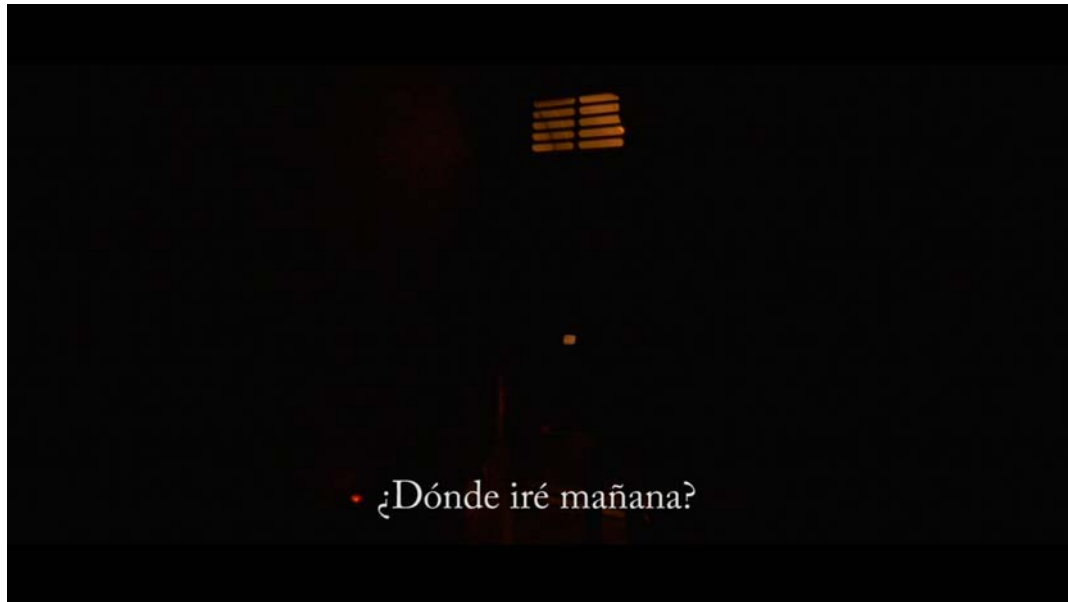
Se puede entender que esta experiencia personal atraviesa un periodo de alteración y desestabilización según Corrigan: “the excursive essay itself, maps that incomplete journey in a way that also describes or suggest how the excursion has fundamentally altered and destabilized the traveling subject” (Corrigan, 2011, p.112)⁶. Lo cual se ve reflejado en los comentarios del tránsito entre las dos secuencias.

La escena siguiente es la transición previa a la secuencia en Chile. Este camino es iluminado por una luz fría que atraviesa la ventana del bus empañada y solamente se obtiene una visión borrosa de las siluetas entre la neblina. Este momento de tránsito físico hacia un destino incierto se mimetiza con la atmósfera de la imagen: la limitación de lo visible, de lo que no podemos ver, por tanto, queda resolver este recorrido con la imaginación, el pensamiento o el ensueño. La imagen de la neblina permitía crear el sentido a partir de la materia intrínseca que impulsa un comentario sobre la relación que existe entre el paisaje en movimiento *-moving landscape-* y aquello que suscitaba un estado de consternación.

⁶El ensayo de excursión en sí mismo ubica ese viaje incompleto de un modo que además describe o sugiere como la excursión, fundamentalmente, ha alterado y desestabilizado al viajero.

Figura 2.2

Fotograma de la habitación en Argentina

**Figura 2.3**

Fotograma de la habitación en Argentina

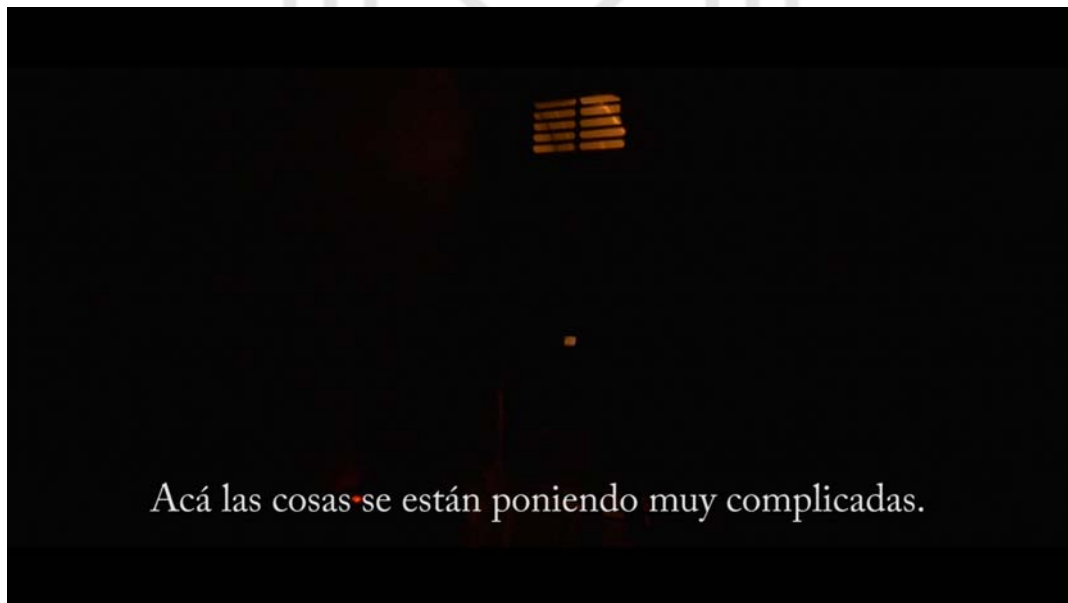


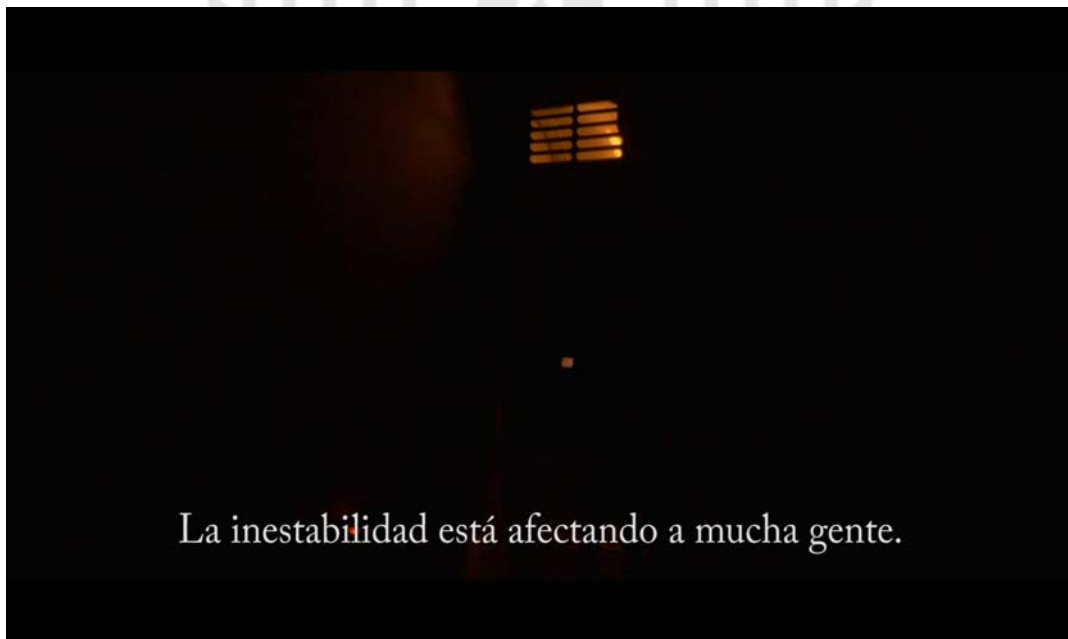
Figura 2.4

Fotograma de la habitación en Argentina



Figura 2.5

Fotograma de la habitación en Argentina



En el registro de Chile las imágenes que aparecen se ubican antes del contexto faltante del 2017 y el reverso de la imagen se refiere en lo que todavía no había sido destruido por el fuego. El tono que se inscribe en esta secuencia tiene un perfil más íntimo y confesional porque expresa el estado de las cosas en Chile: la frustración e impotencia que derivan de los problemas sociales, el incendio forestal del 2017, los desencuentros, y la relación que existe entre Perú y Chile desde la guerra del Pacífico.

Las caminatas y el registro en Valparaíso estaban incentivadas por buscar algunas ideas de lo que Joris Ivens había grabado en sus viajes por la ciudad del puerto durante las décadas de los años sesenta. El retrato que hizo en *a Valparaíso* (1963) me sugirió formular preguntas respecto a las posibilidades de sus viajes por todo el mundo. Las preguntas que me motivaban eran las posibilidades hipotéticas narrativas que él podría haber alcanzado. Existe una historia relacionada a la guerra del Pacífico en la que mencionan el robo de monumentos de la ciudad de Lima por parte del ejército chileno. Estos fueron llevados hasta Valparaíso y fueron instalados en sus plazas como trofeos de guerra. Sobre este posible hecho hago un comentario en forma de pregunta cuando me refiero a las similitudes con los monumentos que hay en Lima.

Figura 2.6

Fotograma del tren en Chile



Figura 2.7

Fotograma del tren en Chile

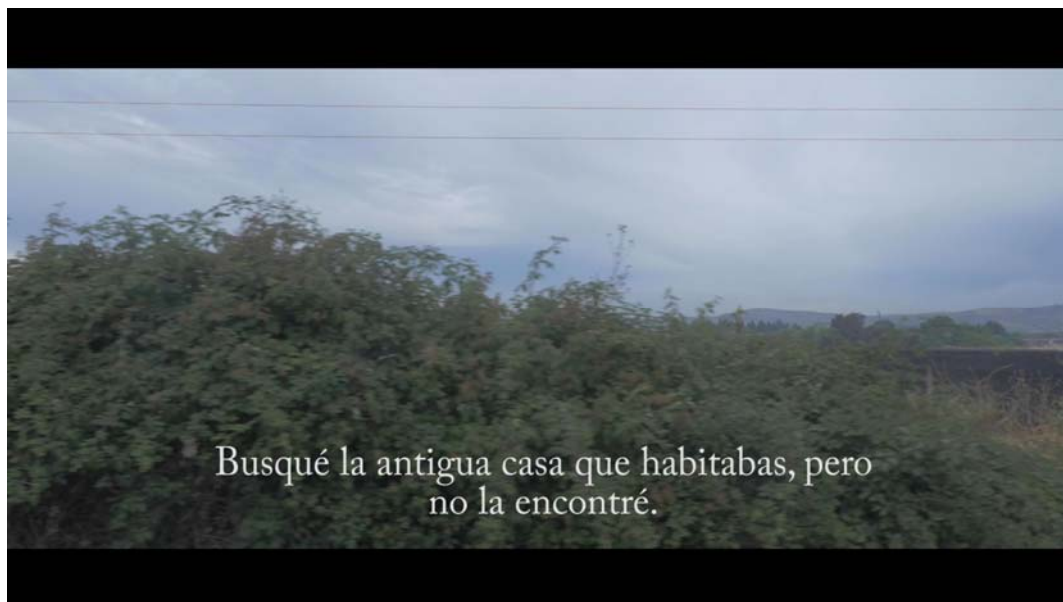
**Figura 2.8**

Fotograma del tren en Chile



Figura 2.9

Fotograma del tren en Chile



En algunos momentos la disparidad del material fragmenta y dificulta su cohesión; sin embargo, se logran unir las partes que resultaban inconexas mediante la éfrasis y la historia. La escalera que da acceso a la orilla de una playa en Valparaíso con los comentarios de Gonzales Prada se pliegan a la formación de la idiosincrasia del ser peruano caracterizado por un remanente estado de derrota que se intensifica con la etapa de la Guerra del Pacífico.

Actualmente podemos identificar que una parte significativa de las inversiones extranjeras en el Perú provienen de la extensión del capital chileno hacia el territorio peruano y quizá sea esta sea una de las formas en que directa e indirectamente nos seguimos relacionando. Con este comentario podríamos encontrar una resonancia de lo que popularmente se ha extendido con frases marcadas por un tono caracterizado por la derrota y la frustración del vencido: “Chile nos lleva veinte años”, “Chile nos eliminó del mundial del 97”, “Chile nos roba nuestros recursos”, “Chile nos quitó Arica”, “Chile se quedó con el Huáscar”, “Chile está armado”, y así, sucesivamente, aparecen este tipo de expresiones que aluden a los alcances y avances que Chile ha logrado diferenciarse en detrimento del Perú. Tal es esta configuración que incluso hemos formulado una expresión en el sentido inverso que nos propone que “El peor enemigo de un peruano es

otro peruano”. Estas ideas tienen referencias en la formación del imaginario de un país que se ha entendido a sí mismo por la frustración de ser un actor de menor estatura en distintos niveles comparado al otro.

Figura 2.10

Fotograma de la orilla en Valparaíso

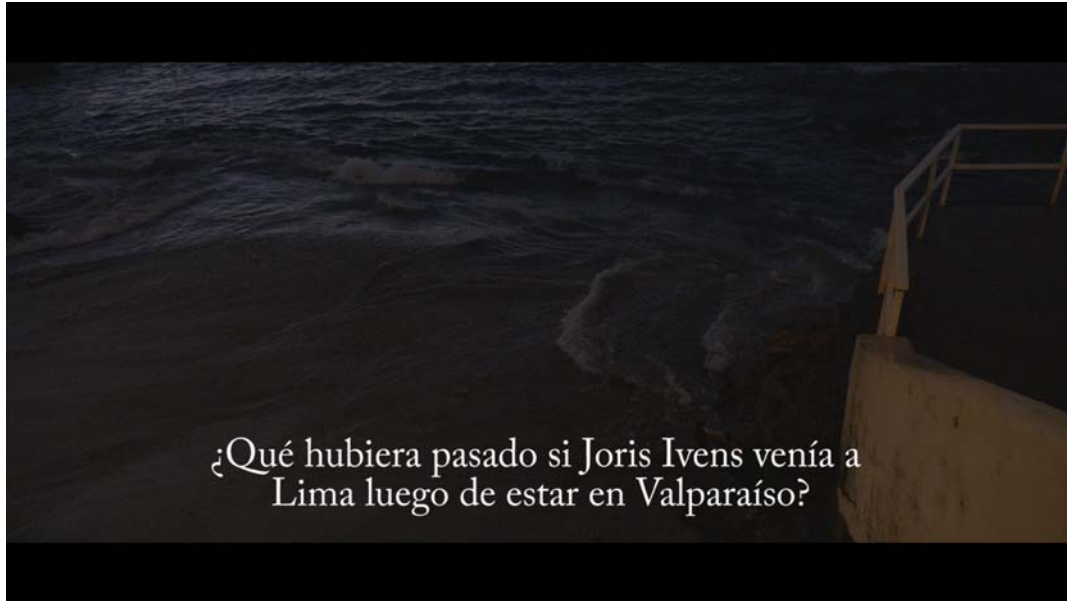


Figura 2.11

Fotograma de la orilla en Valparaíso



El comentario sobre la playa La Herradura en el distrito de Chorrillos apuntaría a lo que está fuera de campo. Con ello me refiero a una imagen que se conserva en la memoria del espectador como el recorte de periódico, una “toma” de algún reportaje televisivo o algún recuerdo personal. El motivo de la *arena* hace referencia al elemento esencial del balneario que desapareció a causa de la expansión urbana que se consumó en la playa. Aquí la intención del comentario se enfoca en aproximar la imagen de una playa muy popular que era considerada como el mejor balneario de la capital para pasar los días de verano. Así se proyecta la formación de una elipsis o un intervalo entre dos o más imágenes dentro de la memoria del espectador.

Los comentarios referidos a la desaparición de las características geológicas de la Herradura y el texto de Manuel Gonzales Prada sobre derrota de la Guerra del Pacífico dejan espacio para la reflexión del estado de las cosas que podrían haber sido de otra manera, tal vez para bien o para mal, con lo cual se abre un pequeño espacio para la especulación de los hechos y la imaginación de posibles.

La situación de un turista consiste en pasar por el recorrido de una ruta diseñada para estos propósitos. En mi caso fui a observar monumentos antiguos, parques de

atracciones y otros espacios que tenían importancia histórica local. En dos lugares que aparecen en el proyecto ocurrieron muertes de muchas personas durante la Segunda Guerra Mundial. El primero es la secuencia de un monumento que preserva la memoria de las personas que murieron en los acantilados. Para la creación de esta imagen, observaba el fondo hay un conjunto rocoso de color verde que se asemeja a el cráneo de un esqueleto.

La siguiente proyecta el parque Himeyuri en el cual las jóvenes enfermeras fueron inducidas al suicidio colectivo dentro de una cueva. Esa escena fue frenada en una imagen capturada. Este congelamiento sirve como un puente rítmico que inicia hacia una serie de dibujos que están propuestos como imágenes fijas. El recurso de *frenar la imagen* restringe la exclusividad del movimiento. A consecuencia siguiente ampliando la reverberación de la banda de sonido. Este loop de reverberación toma el protagonismo hacia una transición en *trance* que establece el patrón rítmico hacia los cortes entre cada imagen. Al respecto, Raymond Bellour afirmó sobre el instante y la interrupción del tiempo:

Lo instantáneo se convierte en pose, se vuelve la pausa del tiempo. El instante captado, cualquiera que sea, resulta así afectado de una extrema singularidad –tal vez habría que decir una trascendencia- debida a la detención del movimiento, la interrupción del tiempo (Bellour, 2009, p.117).

La suspensión del movimiento se convierte en un recurso que busca señalar la imagen para observarla en detalle.

En esta escena la mirada se enfoca en la tierra, precisamente en la entrada de la cueva, que alberga el comentario durante la suspensión del movimiento de la imagen. El resultado de este instante es un efecto de vértigo. En el momento del registro la cueva estaba protegida por un cerco que mantenía distanciado el tránsito de los visitantes con el propósito de evitar su erosión. Lo que estaba expuesto era esta entrada que daba hacia el interior. El piso o el suelo se convierte en un elemento imprescindible para entender el pasado. Sobre la mirada del arqueólogo Didi Huberman anota:

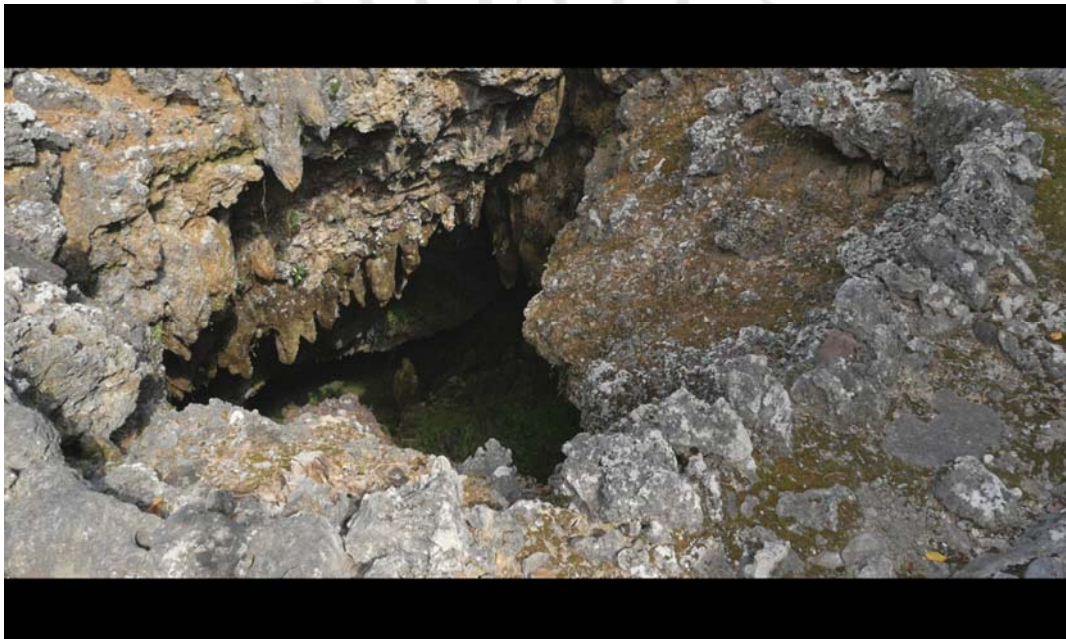
Pero el arqueólogo sostiene, lo sabemos, otro discurso: los pisos nos hablan, precisamente en la medida en la que sobreviven, y sobreviven en la medida en la que se los considera neutros,

insignificantes, sin consecuencias. Por eso merecen nuestra atención. Son en sí mismos como la corteza de la historia (Didi Huberman, 2011, p.61).

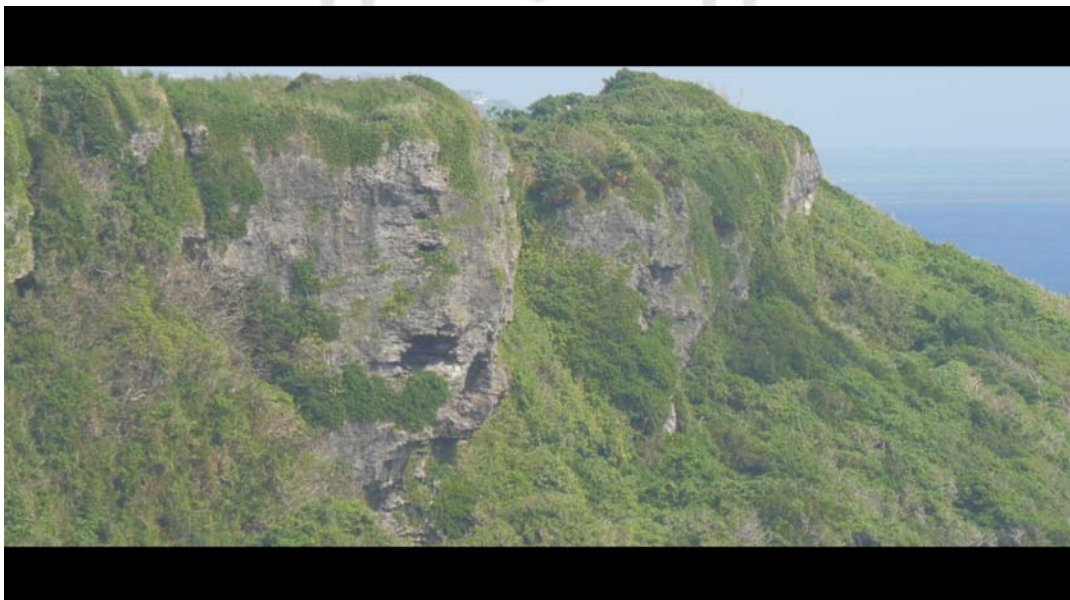
El reposo de la imagen abre en el espectador una posibilidad de reflexión sobre lo que está ocurriendo en ese momento.

Figura 2.12

Fotograma de la cueva en Japón



Decidí *frenar* la imagen en movimiento para presentar aquello que me enfrentaba a mí y al espectador. El abismo, el precipicio y su formación rocosa con similitud al hueso frontal del cráneo son escenarios de hitos históricos. El movimiento congelado descoloca al espectador, lo deja suspendido, oscilando en una breve incertidumbre entre la espera y la tensión. A continuación siguen una serie de imágenes que representan lo que no fue registrado, aquello que cada persona construye con el uso de su propia imaginación: la ilustración de la violencia que no pudo ser vista pero que a partir de la historia fueron representados con materiales plásticos.

Figura 2.13*Fotograma de dibujo***Figura 2.14***Fotograma del acantilado*

En Okinawa existe un parque dedicado a la memoria que alberga un pequeño monumento en forma cónica rodeado por un movimiento de agua que emerge desde el vértice superior. Decidí registrar este objeto ya que fue creado con el propósito de conmemorar las víctimas de la guerra. En ese momento encontré una relación de uso con este tipo de obras como los monumentos que existen en Lima: “El ojo que llora” o el monumento vertical de la calle Tarata. Esto me daba una aproximación para entender la complejidad de estas formas. Mientras esto transcurría apareció un turista occidental usando la indumentaria tradicional. Al ver esta situación decidí hacer el registro de sus movimientos y su interacción con el objeto y en la edición pude advertir la potencia de esta secuencia al ubicar el contexto histórico y la representación de sujeto con la indumentaria como elementos que han derivado de la derrota y de la invasión militar. En los comentarios me referí a la construcción de la historia a partir de la visión de los vencedores. Aquí cito a Jacques Rancière, quien explica los motivos que impulsan la creación de estas obras.

Figura 2.15

Fotograma del monumento en Japón



Figura 2.16

Fotograma del monumento en Japón

**Figura 2.17**

Fotograma del monumento en Japón



Estos recorridos por espacios históricos conmemoran aquellas víctimas de la violencia y los objetos y/o monumentos advierten de modo silencioso los riesgos de entrar en algún conflicto. Estos lugares tan específicos pertenecen a lo que Timothy Corrigan menciona sobre los ensayos de excursión: estos demandan un esfuerzo continuo de ubicación geográfica al ensayista:

On the essayistic excursions, places and spaces then become empty and redundant streets, unsettled and unsettling frontiers, vacant and inhumane deserts, dense and impenetrable jungles, fragile and breakable surfaces, twisted and consuming mazes, and interstellar and alien voids. All of these create spatial puzzles the demand continual effort for the essayistic explorer to try to think through and out of these geographies, geographies that at the same time frustrate those efforts to map and locate a self in them (Corrigan, 2011, pp. 120-121)⁷.

Figura 2.18

Fotograma de la ventana del tren



⁷ En los ensayos de excursión los lugares y espacios se convierten en calles vacías y redundantes, fronteras inquietantes, desiertos vacíos e inhumanos, junglas densas e impenetrables, superficies frágiles y quebradizas, laberintos retorcidos y consumidos, y vacíos interestelares y alienígenas. Todo ello crea un rompecabezas espacial que demanda un esfuerzo continuo del explorador-ensayista para intentar pensar a través y fuera de estas geografías, las cuales al mismo tiempo frustran esos esfuerzos por ubicarse dentro de él.

La sensación de permanente desubicación y desorientación se desarrolla con la aparición de diferentes lugares sin ninguna conexión específica. Los espacios en donde caminaba y buscaba imágenes del paisaje urbano como recorridos en tren, bus o auto componían una nueva ventana dentro de la cámara y dentro del proceso de experiencia. La sensación de desubicación se traslada en una inestabilidad del discurso ensayístico y el recurso del texto evidencia las circunstancias en las que estas imágenes fueron creadas. Una vez que se evita la pretensión de autoridad de la voz, mi intención oscila en lo aparente, en una pronunciación de idear o reflexionar en lo cual nada llega a ser definitivo salvo el proceso de experiencia.

Trinh T. Minh Ha, expresa la experiencia el *momento* de un viaje. “Why travel, i would say, if not to be in touch with the ordinary in non-ordinary ways; to feel and think ordinarily while experiencing what can later become the extra-ordinary in an ordinary frame” (Corrigan, 2011, p.104)⁸. Esta afirmación de la cineasta Trinh T. Minh Ha es una síntesis de lo que significa la situación de estar en un viaje y enfrentar un escenario que nos brinda posibilidades de entendimiento personal que se activan en la distancia reflexiva a través de la captura de un instante. Timothy Corrigan, señala que el espacio condiciona al ensayista a *pensar sobre sí mismo* durante el trayecto de su excursión:

Essayistic excursion in space accordingly become subject to the mythical threat of the tower of Babel: a journey into the extremes of space, from the earth to the heavens, that in its failed efforts to map itself as a human belief, a memory, or a dream, results in a cacophony of languages (or an impenetrate silence) unable to articulate the architecture of its own excursion. In this other place and lost body, however, the essayistic subject finds a spatial scaffolding on which to rethink itself (Corrigan, 2011, p.121)⁹.

⁸ Traducción a la respuesta de Trinh T. Minh Ha: “Viajo porque, digamos, si no es para estar en contacto con lo ordinario en formas no ordinarias; para sentir y pensar de modo ordinario mientras experimento aquello que deviene extraordinario en un cuadro ordinario.”

⁹ El ensayo de excursión en el espacio por tanto se vuelve sujeto de la amenaza mítica de la torre de Babel: un viaje en los extremos del espacio, de la tierra al cielo, que en sus esfuerzos fallidos de ubicarse como una creencia humana, en un recuerdo o en un sueño, resulta una cacofonía de lenguajes (o un impenetrable silencio) incapaz de articular la arquitectura de su propia excursión. En este otro lugar y cuerpo ajeno, sin embargo, el sujeto ensayístico encuentra un andamio espacial sobre el cual se piensa a sí mismo.

Figura 2.19*Fotograma del Templo*

Los significados que aparecen dentro de la imagen son posibles efectos de aquello que Corrigan menciona sobre los espacios en donde transcurren las escenas, los caminos recorridos, esos otros lugares abren paso a una transformación del ser. Precisamente es esta una fuente de extracción de significado de la imagen que surge a partir de la experiencia personal en los lugares recorridos. “Travel essays move through different, new, or well-know environments to create essays in which the experience of space redefines a self within a constantly shifting “elsewhere”” (Corrigan, 2011, p.105)¹⁰.

Las caminatas por las calles de Tokio presentan los escenarios del encuentro con uno mismo, cuyo pensamiento y reflexión abren el sentido a las resonancias locales y familiares. El pensamiento del ensayo recibe el impulso del movimiento en el espacio público e interpela a los espectadores a ampliar la experiencia del mundo a través de este flujo. Aquí los comentarios se especifican hacia un conocimiento de la experiencia personal y a las múltiples posibilidades que podrían ocurrir en estos escenarios. Japón y la experiencia de crear y transitar en sus imágenes me brindan una experiencia que me

¹⁰ Los ensayos de viaje se mueven a través de diferentes, nuevas, o bien conocidos ambientes para crear ensayos en los cuales la experiencia del espacio redefine al ser con una constante variación de estar en “otro lugar”.

hace tomar distancia de la visión recurrente del oriente representado por los medios de comunicación o las películas de Hollywood que modelan los estereotipos. La intención de esta secuencia era expresar la situación que el *otro* no eran ellos ni ellas sino yo.

Figura 2.20

Fotograma de la calle en Japón



MCMLXII
SCIENTIA ET PRAXIS

Figura 2.21

Fotograma de la calle en Japón

**Figura 2.22**

Fotograma de la calle en Japón



Al presenciar el tránsito masivo de personas en Shibuya, empecé a percibir aquella permanente descolocación que me hizo formular distintas preguntas hacia las personas que han tenido que vivir un cambio en su forma de vida al convertirse en migrantes en este país, considerando las diferencias culturales, económicas y sociales. Esa situación lleva a extrapolar las preguntas relativas a la propia existencia. ¿Qué tipo de preguntas incesantes se haría una persona en una sociedad tan ajena a la suya? ¿Qué situaciones han tenido que vivir?

Figura 2.23

Fotograma de la calle en Japón



Figura 2.24

Fotograma de la calle en Japón



Una de las dificultades más recurrentes y difíciles de superar es la “página en blanco” por escasez de ideas o la falta de conocimiento y a consecuencia de esto las imágenes empiezan a truncarse por desarticulación. En esas circunstancias la incertidumbre sobre uno mismo y esto deriva en el discurso y en las resoluciones. El *tono* del ensayo tiene a una modulación a partir de las experiencias que ocurrieron en los lugares que fueron transitados. El registro de Lima se enfocó durante la coyuntura de la “Ley pulpín”. En este contexto las protestas de los distintos grupos de jóvenes señalaban a la estructura del poder político-económico en el país y el alcance de las manifestaciones llegó a expresarse hasta las puertas de la CONFIEP.

Para la construcción de esta escena cité los textos de Manuel Gonzales Prada y de Sebastián Salazar Bondy que describen los fenómenos sociales de la capital a mediados del siglo XIX y XX. Estos fueron colocados al nivel de comentarios junto con el material de la coyuntura del 2015. Así surge la puesta en perspectiva que logra un contraste con la lectura de *ese* presente. Se establece un puente entre dos épocas distintas en cada escena que confrontan y exponen las relaciones de poder entre dos grupos definidos por las condiciones de supervivencia. La estrategia narrativa se sostuvo con una narración

centrada en la primera persona con el enfoque dirigido hacia el lado de los jóvenes que se veían inconformes por su estado de vulnerabilidad.

Figura 2.25

Fotograma de la Marcha Pulpín



Figura 2.26*Fotograma de la Marcha Pulpín*

La escena ocurre en la Avenida Abancay. Había un grupo de policías que estaban replegados en la formación de un bloque lineal que impedía el cruce de la avenida Nicolás de Piérola con Abancay. En ese momento los jóvenes empezaron a agitar los ánimos de la multitud para convocar a una superioridad numérica que hiciera frente al bloqueo de la policía. En ese momento tomé la distancia suficiente que me permitía registrar lo que podía ocurrir en ese momento sin los inconvenientes de un posible choque entre ambos grupos. Mi posición fue hacer la toma unos metros antes del cruce para componer el cuadro con las luces del edificio de la Corte Superior de Justicia. Lo que ocurrió después fue una extensa ráfaga de gas lacrimógeno y balas de perdigón que empezaron a desplegar las fuerzas policiales. El efecto inmediato fue el retroceso de este grupo masivo que había sido convocado. La idea de esta escena era registrar todo lo que podría ocurrir en el caos de la multitud; sin embargo, la falta de una máscara antigás y la dificultad para respirar me impedían seguir en esa ubicación. Por este motivo empiezo a retroceder para tomar un poco de aire y aliviar el malestar. El comentario en esta escena expresa desde la primera persona los riesgos de estar expuesto a ese nivel de represión policial con la presencia de agentes que hacen detenciones arbitrarias.

Figura 2.27

Fotograma de la Marcha Pulpín

**Figura 2.28**

Fotograma de la Marcha Pulpín

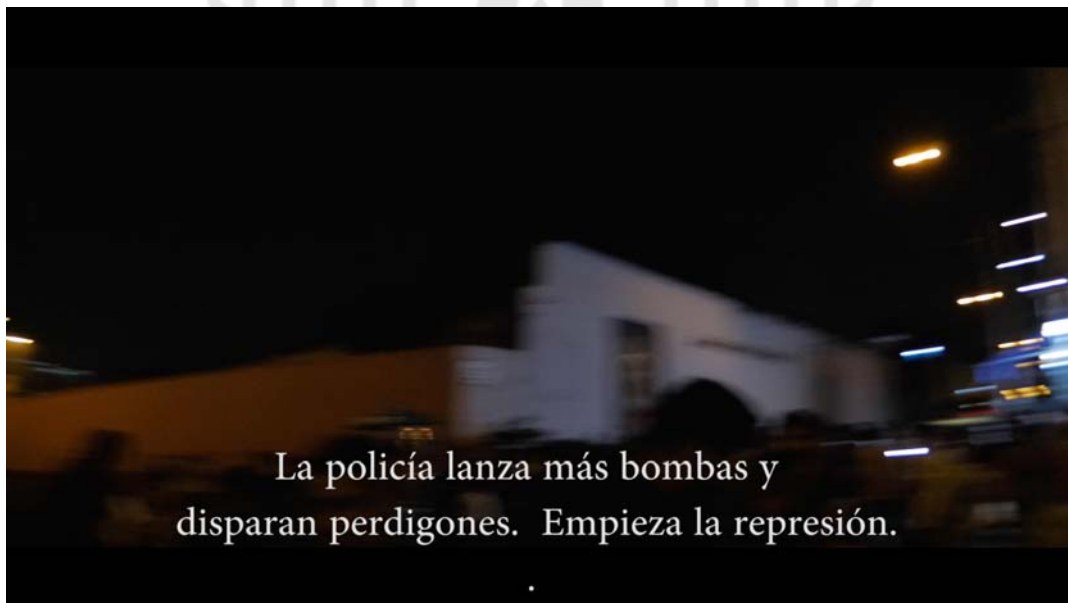


Figura 2.29

Fotograma de la Marcha Pulpín

**Figura 2.30**

Fotograma de la Marcha Pulpín

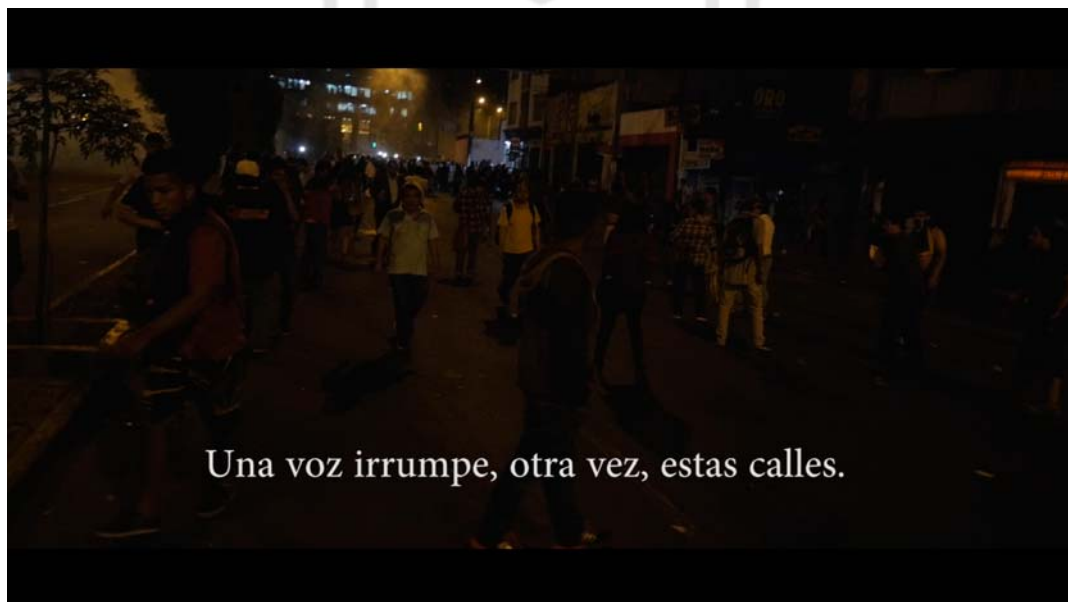


Figura 2.31

Fotograma de la Marcha Pulpín

**Figura 2.32**

Fotograma de la Marcha Pulpín



Las marchas continuaron los días posteriores y una de estas se dirigió hacia los exteriores de la CONFIEP. Los comentarios que se decían en esa coyuntura eran que la ley había sido propuesta y defendida por los miembros de este gremio y los medios de comunicación que respaldaban esta postura. La idea de esta escena era tomar lo que Salazar Bondy mencionaba en Lima La Horrible. Este texto ensaya un análisis de la sociedad limeña que podría ser reactualizado al encontrar la transformación de los antiguos grupos de poder conceptualizados como la arcadia colonia en lo que hoy ha devenido en el prominente gremio empresarial de la sociedad peruana.

La manifestación logró visibilizar el protagonismo y la influencia que ejerce este grupo de poder en las decisiones del gobierno. En el resguardo por parte de la policía militar a este inmueble me daba a entender que el actor señalado había sido expuesto como un grupo de influencia y por primera vez estaba intentando proteger sus instalaciones y sus intereses de una situación en desacuerdo con la población. Hacia el final del proyecto un *fade* atenúa lo que muestra en el fondo: dos personas dándole la espalda a la manifestación y al guardián asegurando la puerta de acceso al condominio inmobiliario. Aquí se muestra una división que expone a la dos posiciones: de un lado está lo que se encuentra resguardado y protegido, y del otro, aquello que se encuentran expuesto, desprotegido y vulnerado.

Figura 2.33

Fotograma de la Marcha Pulpín

**Figura 2.34**

Fotograma de la Marcha Pulpín



Figura 2.35

Fotograma de la Marcha Pulpín



Figura 2.36

Fotograma de la Marcha Pulpín



La idea de esta escena final es dejar la reflexión hacia el futuro de los jóvenes a partir de la autoafirmación que propone Salazar Bondy. En esta él hace un llamado a la toma de decisión en las contiendas electorales que van a dirigir el futuro de la sociedad. Lo cual en esa época parecía ser un fenómeno recurrente que él llegó a expresar. Al día de hoy este ciclo se repite cada cinco años con el desenlace de un escenario que los últimos años ha derivado en la opción del posible y trágico “mal menor”. Con este final un tanto más conclusivo, pero no cerrado dejo algunas reflexiones para a partir de las situaciones que se han experimentado en el transcurso de los años: la hiperconectividad, los recorridos en las inestabilidades de cada etapa, los recuerdos de algo que nunca ocurrió, las dificultades de adaptación, la destrucción de los lugares y la incertidumbre por la decisión de unos pocos sobre la vida y el destino de muchos en un mundo cada vez más complejo, conectado y globalizado.

3. FUNDAMENTACIÓN PROFESIONAL

Con el fin de programar una ruta de postulaciones hacia los festivales de cine habría que identificar aquellos que tienen una propuesta relacionada a la no ficción o cuyas selecciones alberguen proyectos de corte ensayístico.

A nivel local se postularía a los festivales Semana del Cine, Lima Alterna, Lima Independiente, Muta Festival Internacional de Apropiación Audiovisual y Transcinema Festival de Cine. En Argentina postularía al festival independiente FestiFreak de La Plata, en Chile, la postulación sería en el festival de cine de Valdivia; en Bolivia, el Festival Radical y en México al DocsMX Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México.

Las postulaciones en Europa podrían iniciarse en Portugal al DocLisboa; en Suiza, al Festival Visions Du Réel; en Francia, al Cinéma du Réel; en España, al Festival Punto de Vista y Documenta Madrid; y en Inglaterra, al Essay Film Festival de Londres. A

continuación se presenta la tabulación de la información que propone un orden que va desde los festivales locales en Perú, América del Sur y México hasta Europa.

Tabla 3.1

Lista de Festivales de cine

Festival	Ciudad	País	Año
Semana del Cine de la Universidad de Lima	Lima	Perú	2021
Lima Alterna	Lima	Perú	2022
Muta Festival Internacional de Apropiación Audiovisual	Lima	Perú	2022
Transcinema Festival de Cine	Lima	Perú	2022
Festival Internacional de Cine de Valdivia	Valdivia	Chile	2022
Festival de Cine Radical	Cochabamba	Bolivia	2022
Festifreak La Plata	La Plata	Argentina	2022
DocsMx Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México	Ciudad de México	México	2022
Festival Internacional de Cinema - DocLisboa	Lisboa	Portugal	2022
Visions du Réel	Nyon	Suiza	2022
Punto de Vista	Pamplona	España	2022
Documenta Madrid	Madrid	España	2022
Essay Film Festival	Londres	Inglaterra	2022

Fuente: elaboración propia

Las plataformas virtuales también serían un objetivo de estreno. Youtube o Vimeo se han convertido en páginas de estrenos de festivales debido a las restricciones y/o limitaciones que estamos viviendo los últimos tiempos por la crisis sanitaria a nivel mundial. Por lo pronto este sería el esquema de postulaciones que probablemente

encuentren su estreno y difusión en alguna plataforma virtual para ser reproducido en los espacios más seguros de cada espectador y/o usuario.

Este posible lanzamiento sería anunciado previamente por una estrategia de anuncios en las redes sociales junto con una invitación creada para el evento. Las formas de anuncio tendrían que ser virtuales y pagadas para que tengan un mayor alcance de visualizaciones y, por tanto, de espectadores. La programación del horario sería un día jueves a las ocho de la noche por Vimeo o Youtube. Uno de los puntos favorables del lanzamiento en plataforma virtual es que me permite tener el control del manejo de los contenidos: visualizaciones, horarios, comentarios y respuestas de interacción con los usuarios o espectadores. Las herramientas me permiten obtener una medición de resultados el cual se podría analizar en combinación con la recepción del público. Esta posibilidad se contrasta con los festivales tradicionales, en los cuales las películas son evaluadas por un grupo de programadores y/o programadoras que deciden el futuro de la proyección. En el caso de que esta instancia descartara el proyecto, este perdería la posibilidad de proyección y difusión, por lo tanto, considero que el estreno en la plataforma virtual representa una alternativa viable al acceso a las pantallas de los festivales y, asimismo, es una ventana que se vincula a la posibilidad de exponerse y/o proyectarse en otros espacios o festivales virtuales.

El desarrollo de la capacidad y portabilidad de las cámaras en los teléfonos móviles como resultado del trabajo de las grandes compañías de óptica y tecnología han transformado la producción de contenidos audiovisual en un fenómeno continuo y prolífico sin precedentes. Es así como surgen los festivales de cine enfocados en el tratamiento de la especialización de distintos tipos de cine y en sus géneros. En el caso la no ficción, han surgido festivales que se encargan de gestionar la curaduría y la proyección de este tipo de producciones en los últimos años.

Cada festival sostiene una propuesta en la selección, el nombramiento y la catalogación de las distintas categorías, y, además, con los focos retrospectivos de la obra de algún o alguna cineasta en particular. Con ello se va esbozando el perfil de estos eventos, cuya definición se va acentuando en las sucesivas ediciones anuales, los cuales en algunos casos dan lugar a publicaciones especializadas. En la última década dentro del panorama local han aparecido festivales que tienen una aproximación al cine de autor y

de no ficción, por ejemplo: Transcinema tiene una propuesta de no ficción en distintas categorías; Lima Independiente proyecta películas con un perfil más autoral en ficción y no ficción, y la Semana del Cine de la Universidad de Lima, da espacio a una amplia sección de cortometrajes locales con apuestas heterogéneas, independientes y arriesgadas. También se encuentra el festival Muta que tiene rasgos experimentales con intervención filmica y *found footage*.

La situación del panorama de festivales sería idónea para considerar la postulación en alguno de ellos, si bien cada uno posee una característica predominante en la exclusividad de su programación, considero que este ensayo tiene la flexibilidad para ser ubicado dentro de estas distintas miradas. En líneas generales, el proyecto podría encontrar una vía de postulación para estos cuatro festivales debido a que cada uno tiene valoraciones y características específicas, a los cuales este proyecto podría apelar en distintas medidas ajustándose a los requerimientos del perfil del festival. Los festivales Muta, Transcinema y la Semana del Cine tienen la prioridad de postulación y serían los indicados para su próximo estreno.

4. LECCIONES APRENDIDAS

El poner en perspectiva el desarrollo total del proyecto Ensayo/Error me ha permitido tener la experiencia asumir y hacer un tipo de cine que es, en definitiva, menos convencional y, por lo mismo, menos expuesto y, sin embargo, más libre y más arriesgado. La posibilidad de hacer una película con los recursos mínimos tiene efectos positivos y adversos que son difíciles de prever en la etapa preliminar. Esto, por un lado, se refiere a la pérdida de la mirada ajena que aporta un *feedback* de retroalimentación que se produce en el flujo natural del trabajo en equipo. Por otra parte, no me encontraba con la interferencia de alguna agenda económica que se interpusiera a los propósitos artísticos y/o expresivos y eso me permitía tener mayor libertad de creación.

La investigación que se hacía a partir de cada etapa abría puertas hacia nuevos conocimientos y ello me brindaba la posibilidad de articular una visión que reuniera la expresión de la imagen con la potencia de las ideas. Así en un principio surgían muchos *borradores* que servían para ir mejorando el ensamblaje y a su vez este ejercicio se convirtió posteriormente en un método de trabajo. El aprendizaje se complementaba con la necesidad de revisar los ejemplos canónicos y sus formas relacionadas, lo cual me permitió apreciar las aplicaciones expresivas de la relación entre el uso de la palabra y la imagen. Así empieza a articularse los primeros intentos de lo que sería la forma ensayo. Con estas aproximaciones llegué a un estado que estaría relacionado al núcleo del género, el cual también se derivaría en la búsqueda y construcción permanente a través de la escritura del ensayo. Este estado podría definirse como la epistefilia, la cual permite la transformación, amplificación y desarrollo del ensayo. Y en lo personal, sin que sea advertido, de pronto, uno mismo se ve envuelto en las necesidades propias que definen a este género.

Las siguientes etapas traían consigo las complicaciones iniciales, las cuales se especulan en la capacidad expresiva que podrían haber adquirido. En líneas generales, una preproducción planificada y un mejor entendimiento del flujo de los espacios pudieron haber mejorado el contenido del proyecto. Por tanto, creo que resulta fundamental mantener un equipo coordinado que afronte con un buen manejo las

características de los escenarios para obtener un registro prolijo y lleno de expresividad. Un caso particular ocurrió en el registro de una escena en el sur de Chile. Este grupo de imágenes quedaron descartadas por la falta de un trípode que sostuviera la cámara y evitara los desequilibrios de la imagen. Este aprendizaje, dio lugar a una corrección determinante con el uso de un trípode que me permitió componer mejor las imágenes durante el registro en Japón y en Lima.

El trabajo en solitario tiene la condición de estar reducido a una sola visión sobre la edición del material. A diferencia de otras producciones en las que varias personas participan en la edición y su visionado como un acto compartido, en mi caso hice el proceso por cuenta propia, lo que me daba mayor flexibilidad sobre el manejo del material. Aunque si bien no se pudo alcanzar la visión compartida con una o más personas, sí se logró distribuir el resultado final con un grupo de personas de confianza cuyos comentarios fueron bien apreciados. Fue gracias a uno de estos que me pude percatar de algunos detalles que habían pasado desapercibidos como por ejemplo el error en la expresión de uno de los comentarios subtítulos o en una variación de la imagen de los lobos marinos que hacía una disrupción en el ritmo. Al revisar el proyecto desde otra perspectiva tuve la oportunidad de tomar una sana distancia de mi propia visión y/o perspectiva del proceso y lograr un mejor acabado final del proyecto.

4.1. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Entrar en la etapa de titulación es una experiencia enriquecedora porque se requiere investigar, buscar, leer, mirar(se), consultar, confrontar(se) y superar las dificultades. Uno se convierte en un motor de búsqueda de piezas que puedan ayudar en la construcción del proyecto. La lectura de distintos autores nos lleva a esclarecer las ideas y conceptos que se manejaban en un principio como nociones elementales, las cuales, posteriormente, se transforman en una adquisición muy valiosa. El visionado de películas es necesario para iniciar las preguntas y preocupaciones más frecuentes. ¿Cómo han manejado los directores sus películas desde el inicio hasta el final? ¿Qué es lo que nos dice? Así ingresamos al universo de cada cineasta y las circunstancias que vivieron durante la realización de sus proyectos. Esto nos puede servir como una fuente de

referencia en tanto nos ayude a identificar y superar los obstáculos que aparecen durante el proceso de desarrollo del proyecto personal.

Me limito a dar un breve consejo que este proyecto me ha dejado como experiencia. A aquellas personas que se inician en un proyecto de este tipo, en primer lugar, les aconsejaría que tengan paciencia. Esto significa que tienen que trabajar con calma y paciencia lo que significa darle tiempo al proceso. Cada etapa es un reto que requiere dedicación. Intenten no tomar atajos o ir en contra del reloj, eso me ha desviado en más de una ocasión y sin buenos logros. Es preferible entrar en un estado de continuidad antes que hacer salto desmesurado guiado por un golpe de entusiasmo. En segundo lugar, vean muchas películas y lean lo más que puedan, mientras más referencias mucho mejor para la planificación y el desarrollo del contenido.

Así también, encuentren actividades que no tengan alguna relación con su proyecto así podrán tener momentos de distracción y distensión. Encuentren un lugar apropiado y propongan horarios de trabajo que sean programados por una agenda. Si es que las posibilidades lo permiten intenten lograr pequeñas metas para que el trabajo en conjunto no sea tan grande e imposible de alcanzar. En tercer lugar, no se dejen vencer ni tampoco desanimar por las adversidades. Cumplir las tres funciones cansa, ocasiona muchas y repetidas confusiones y conflictos durante la edición, no obstante, se llega a un cierto equilibrio; sin embargo, no es fácil de manejar. Por último, las decisiones determinantes son guiadas por una fuerte convicción en las distintas etapas del proceso, ya que no existen reglas para la construcción de este tipo de proyectos. La confianza en uno mismo es la única guía y, tal vez, la condición fundamental.

REFERENCIAS

A Valparaíso, Joris Ivens, 1963, 29'.

Appunti Per Un'orestiade Africana, Pier Paolo Pasolini, 1975, 70'.

A propos de Nice, Jean Vigo, 1930, 25'.

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, Jonas Mekas, 2001, 284'.

Hachazos, Andres Di Tella, 2011, 80'.

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959, 90'.

Histoire(s) du cinema, Jean Luc Godard, 1988-1998, 266'.

La Jetée, Chris Marker, 1962, 28'.

La televisión y yo, Andrés Di Tella, 2002, 75'.

Le Mystère Koumiko. Chris Marker, 1965, 54'.

Level Five, Chris Marker, 1997, 106'.

Noche y Niebla, Alan Resnais, 1955, 32'.

Regen, Joris Ivens, 1929, 14'.

Sans Soleil, Chris Marker, 1982, 100'.

Santiago, João Moreira Salles, 2007, 80'

Sherman's March, Ross McElwee, 1986, 157'.

Pacific 231, Jean Mitry, 1949, 9'.

The house is black, Forugh Farrokhzad, 1963, 20'.

Time indefinite, Ross McElwee, 1993, 114'.

The hyrcinium wood, Ben Rivers, 2005, 3'.

The wonder ring, Stan Brakhage, 1955, 6'.

Tokio Ga, Wim Wenders, 1985, 92'.

Tren de sombras, José Luis Guerín, 1997, 88'.

Diaries, Notes and Sketches, Jonas Mekas, 1969, 177'.

Wide Awake, Alan Berliner, 2006, 76'.

BIBLIOGRAFÍA

Arthur, P. (2008). *En busca de los archivos perdidos*. Archivos de la filmoteca. Número 58, pp. 161-175.

Bellour, R., (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.

Brakhage, S. (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Buela, A. (s.f.). *La cámara que escribe*. Montevideo. El País.

Català, J.M. (2005). *Film-ensayo y vanguardia*. En: Torreiro y Cerdán. (Ed.) *Documental y Vanguardia*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Català J.M. (2014). *Estética del ensayo. La Forma ensayo, de Montaigne a Godard*, Valencia, España: Publicacions de la Universitat de València.

Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne After Marker*, New York, EEUU: Oxford University Press, Inc.

Cuevas, E. (2005). *Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica*. En: Torreiro y Cerdán. (Ed.) *Documental y Vanguardia*, (pp. 219-250). Madrid, España: Ediciones Cátedra.

De Lucas, Gonzalo. (2013). *Ars Poetica. La voz del cineasta*. Cinema Comparat/ive Cinema. Número 3, pp. 49-59.

Di Tella, A. (2008). *Yo y Tú: Autobiografía y narración*. Archivos de la filmoteca. Número 58, pp. 249-259.

Firbas, P. y Meira Monteiro P. (Ed.) (2006). *Andrés Di Tella: Cine documental y archivo personal. Conversaciones en Princeton*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editora Iberoamericana.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. MEGAZUL-ENDYMION.

Machado, A. (2010). *El filme-ensayo, laFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2017-01-11]
Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, España: Paidós.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*, México D.F., México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - UNAM.

Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México D.F., México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - UNAM.

Niney, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*, México D.F., México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - UNAM.

Ortega, M.L. y Weinrichter, A. (Ed.) (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, España: T&B Editores.

Ortega, M. (2008). *Las modulaciones del "yo" en el documental contemporáneo*. En Martín Gutierrez. G. (Ed.), *Cineastas frente al espejo*. (pp. 65-81). Madrid, España: T&B Editores.

Plantinga C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*, México D.F., México: Centro de Estudios Cinematográficos - UNAM.

Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo*, Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.

Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*, Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora.

Richeter, H. (2007). *El ensayo fílmico. Una nueva forma de película documental*. En Weinrichter A. (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine-ensayo* (pp. 186-189). Navarra, España: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Russell, C. (2013). *Autoetnografía: viajes del Yo*. En Fortes M. y Gomes Mostajo L. (Ed.), *Chris Marker Inmemoria* (pp. 185-230). México D.F., México: Ambulante Ediciones.

Sierek, K. (2007). *Voz, guía tu en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico*. En Weinrichter, Antonio. *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine-ensayo* (pp.176-184)

Weinrichter, A. (2004). *Desvios de lo Real. El cine de no ficción*, Madrid, España: T&B Editores.

Weinrichter, A. (2007). *Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine ensayo*. En Weinrichter, Antonio. *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine-ensayo* (pp. 18-48)