



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

LINDES ENTRE LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL: LA PUESTA
EN ESCENA A FAVOR DEL REALISMO

Autora

Vanessa Talía Fernández Largo

Año
2019



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

LINDES ENTRE LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL: LA PUESTA EN ESCENA
A FAVOR DEL REALISMO

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los
requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada
en Cine y Artes Escénicas.

Profesora Guía
Orisel Castro López

Autora
Vanessa Talía Fernández Largo

Año
2019

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido este trabajo, *Lindes entre la ficción y el documental: La puesta en escena a favor del realismo*, a través de reuniones periódicas con la estudiante, Vanessa Talía Fernández Largo, en el semestre 2019–20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

Orisel Castro López

Magíster en Antropología Visual y Documental Antropológico

CI. 175635448-4

DECLARACIÓN DE PROFESORES CORRECTORES

Declaro haber revisado este trabajo, *Lindes entre la ficción y el documental: La puesta en escena a favor del realismo*, de la estudiante, Vanessa Talía Fernández Largo, en el semestre 2019–20, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

York Neudel

Magíster en Antropología Visual y
Documental Antropológico

CI. 175470046-4

Anahí Hoeneisen Terán

Máster Universitario en Creación
de Guiones Audiovisuales

CI. 170545886-5

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.

Vanessa Talía Fernández Largo
CI. 175133116-4

RESUMEN

En este trabajo se analizan las distintas áreas de creación en el cine abordadas desde los conceptos y percepciones de dos géneros cinematográficos, el documental y la ficción. El propósito de este análisis es fundamentar el uso de ambos códigos para crear un cortometraje que pueda denominarse híbrido, como es el caso del producto obtenido a partir de esta investigación.

ABSTRACT

In this document, the different areas of creation in cinema are analyzed, dealing with the concepts and perceptions of two cinematographic genres, documentary and fiction. The purpose of this analysis is the use of both codes to create a short film that can be called hybrid, as in the case of the product obtained of this research.

ÍNDICE

<i>I. INTRODUCCIÓN</i>	1
<i>II. DESARROLLO DEL PROYECTO DE TITULACIÓN</i>	3
<i>a. El Guion en el Documental</i>	3
<i>b. La puesta en escena</i>	5
<i>c. Interpretación</i>	6
<i>d. Cinematografía</i>	10
<i>e. Diseño de producción</i>	11
<i>f. Diseño Sonoro</i>	13
<i>III. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</i>	14
<i>REFERENCIAS</i>	15
<i>ANEXOS</i>	17

I. INTRODUCCIÓN

En la búsqueda para abordar códigos visuales del documental y la ficción para el tratamiento estético del cortometraje *Periferia*, se han cruzado distintas interpretaciones sobre de lo que significa cada una de estas, lo que implicaría un producto que transite ambos géneros y la sensación que induciría. Las particularidades estéticas en películas documentales y de ficción se encuentran – aparentemente – codificadas en el inconsciente social. Esto se debe a que los espectadores desarrollaron capacidades de comprensión e interpretación que les permite entender que es un documental y una ficción (Nichols, 1991). Es decir que a lo largo de los años, cada una de estas formas de representación se han diferenciado por diversas normas, códigos, convenciones y han dado paso a resoluciones que para un gran público – audiencias masivas – son abismales.

Hoy las fronteras entre documental y ficción se han difuminado tanto que a menudo nos preguntamos en qué registro estamos (Imbert, 2010). Esto se debe a la necesidad que tenemos los cineastas por reeducar la mirada del espectador, incitando así a explorar el territorio fronterizo entre ambas estéticas en busca de incluir características del documental en la ficción o viceversa.

Este tipo de creaciones cinematográficas son llamadas híbridas y son el resultado del cruce de elementos de distinta “naturaleza”. Debemos ser rigurosos con el término, el “ser” híbrido implica alejarse de la nostalgia de lo puro y de la impureza en un sentido simplista de legitimidades y linajes (La Ferla, 2015).

¿Será que hay lugar aquí para una nueva figuración (Imbert, 2010)? El presente ensayo tiene como objetivo analizar a *Niñato* (Adrián Orr, 2017) y *Low Tide* (Roberto Minervini, 2012) - ambos largometrajes que transitan los límites entre el documental y la ficción - en relación con el cortometraje *Periferia* (Vanessa Fernández, 2019) que fundamentó su puesta en escena a partir de estos dos referentes. Se ha decidido abordar las distintas áreas de creación como la cinematografía, interpretación, diseño de producción y diseño sonoro para así clarificar su aporte en el realismo de la obra ficcionada.

Se realiza un hincapié sobre los conceptos del documental, la ficción y la hibridación partiendo de las enseñanzas de Gérard Imbert y su libro *Cine e Imaginarios Sociales* (2010) en su apartado sobre *Los Límites de la Realidad*. También se abordará a Erik Barnouw en su libro *El Documental / Historia y Estilo* (2005) a Cassavetes por *Cassavetes* (2005) a Ken Loach en *Desafiar el Relato de los Poderosos* (2014) – todos estos relacionados con la naturalidad del relato que parte desde una mirada documental – y así plantear algunos parámetros prácticos y teóricos que sirvieron de guía para realizar *Periferia*, cortometraje que desde ahora podemos denominarlo híbrido.

II. DESARROLLO DEL PROYECTO DE TITULACIÓN

1. FUNDAMENTACIÓN

a. El Guion en el Documental

El cine nace como documental, exactamente el 22 de marzo de 1895. Ese día, por primera vez en la historia, un grupo de personas que participaban en un convenio sobre fotografía en París se sentaron juntas en la penumbra de una sala de la Sociedad Francesa de Fomento de la Industria Nacional y asistieron colectivamente a un espectáculo increíble: vieron cómo de la pared surgía como por arte de magia un montón de personas que se movía como si estuvieran vivas, la mayoría mujeres vestidas con faldas largas y aparatosos sombreros pero también varios hombres, algunos incluso en bicicleta. Era la primera vez en la historia que se proyectaba una película de cine (Hernández, 2015). El atractivo de presenciar imágenes en movimiento fue una de las primeras impresiones que se tuvo sobre el cine que, en la época, pretendió ser un espectáculo masivo que buscaba impresionar al espectador antes que convertirse en una disciplina artística. Por varios meses, el cine siguió el rumbo de ser un reflejo del cotidiano de la época hasta surge la idea del cine como un lenguaje narrativo de la mano de la parisina Alice Guy con su primera película de ficción *El Hada de los Repollos* (1896), esta fue una propuesta revolucionaria para la época y uno de los precedentes del cine que ahora se produce.

A lo largo de los años, el documental ha sido tachado de esquivar la capacidad de ser simbólico o artístico debido a que los temas que se tratan son un acercamiento del espectador hacia realidades lejanas y no un encuentro con el esfuerzo artístico. Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa.

La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico (Nichols, 1991). En este caso podemos culpar a la producción indiscriminada de documentales que pretenden ser formativos y de uso educativo que ha llevado al documental hacia la pérdida de su valor expresivo según el espectador y también se le ha entregado el deber de documentar la realidad lo más cercana posible, de ser moralmente correcto con su discurso e imparcial, como si de un registro periodístico se tratase.

Uno de los documentales más aclamados de la historia es *Nanuk el Esquimal* (Robert Flaherty, 1922) considerado como el primer documental en la historia del cine, título que se le ha reprochado ya que muestra de forma idealizada la vida de los esquimales en su entorno, idea que el director tenía sobre el cotidiano del hombre de aquella geografía. Se ha dicho que Flaherty era un “romántico” porque no filmaba un estilo común y corriente, sino que registraba algo que se filtraba a través de los recuerdos de Nanuk y de su pueblo (Barnouw, 2005). La construcción de un iglú llegó a ser una de las secuencias más célebres de la película. Pero fotografiar en el interior del iglú presentaba un problema: el iglú era demasiado pequeño. De modo que Nanuk y otros esquimales se pusieron a construir un iglú de dimensiones apropiadas para la película. Por fin lograron su intento, sólo que resultaba demasiado oscuro para filmar. Hubo pues que quitar una mitad del iglú (Barnouw, 2005). Es así como es cuestionada una de las características “esenciales del documental” la neutralidad del relato, el no incidir en los sucesos, ni acomodarlos por cuestiones estéticas, o de representación, una cualidad atribuida a la ficción. Este documental rompe de forma irónica varias reglas y estas generan varias preguntas sobre qué es en realidad un documental y cómo se debería representar la realidad.

La técnica también apunta a la deformación de la realidad; encuadrar es tomar una porción de esa realidad, el montaje incide en como el espectador va a

recibir los sucesos y también como a partir de esta construcción, se genera un relato. ¿Tener un guion define si es un documental o una ficción? Si hay un estilo que haya caracterizado al documental con mayor energía es el realismo a partir de la dependencia de las pruebas (Nichols, 1991). ¿Es importante que los sucesos dentro de la narración no sean planeados? No, por lo contrario, lograr registrar situaciones inéditas es una hazaña que requiere días, meses o incluso años de espera, pero en este caso, tanto *Nanuk el Esquimal* como *Periferia* tienen una intención dramática estructurada desde un inicio y escenas climáticas pensadas para lograr una curva dramática; el director propone una situación y los personajes la viven, he ahí sus similitudes. Un referente contemporáneo, *Niñato* (Adrián Orr, 2017) retrata el desarrollo de tres niños que son criados por su padre soltero. Esta es una película que transita la ficción y el documental y al igual que los ejemplos anteriores, sí tuvo un guion. “El guion que se había escrito en un principio, antes de rodar, la vida de Niñato la había transformado conforme sucedían los eventos...” (Orr, 2017).

El guion de documental puede ser escrito como un primer acercamiento a la historia que se desea contar pero *Niñato*, al igual que *Periferia*, fueron historias con eventos moldeables, abiertos a sugerencias de los personajes que fueron esenciales para lograr la cercanía deseada al documental, la verosimilitud de los sucesos que se ven en pantalla y sobre todo una interpretación genuina, ya que son ellos viviendo situaciones cercanas a su vida.

b. La puesta en escena

Dentro de la creación cinematográfica, el término “puesta en escena” tiene varias apreciaciones que se han forjado durante la corta edad del cine; por un lado, para el estudioso y crítico de cine André Bazin (1999) tiene que ver con el uso de la

óptica de la cámara, la profundidad de campo y cómo el personaje se adhiera a esta para formar un vínculo verosímil entre el espacio y el intérprete. Pero, por otro lado, el mismo término se ha usado globalmente para definir la disposición de todos los elementos cinematográficos dentro del encuadre, es decir, el cómo la interpretación, la cinematografía, el diseño de producción, el arte, el sonido, incluso la temática de la historia que se va a narrar, se comunican entre ellas para lograr crear un producto audiovisual que sea consecuente y orgánico entre las distintas áreas; esto se considera vital para transmitir significado ya que contribuye a establecer una atmósfera, sugerir motivos y sobre todo, reforzar temas (Lalli, 2012).

Es necesario conjugar todos los elementos de escena en función de la historia, es decir, que estos no estén aislados y que, en conjunto, busquen comunicar un mismo mensaje y marcar la estética. *Periferia* fue pensado desde todas las áreas de creación, la producción, la cinematografía, el sonido, el diseño de arte sin dejar de lado el concepto de André Bazán ya que es uno de los objetivos de la obra, la búsqueda de verosimilitud entre el espacio y quien lo habita.

c. Interpretación

En la ficción se busca tener actuaciones verosímiles, que sean orgánicas con el mundo en el que se desarrollan, que generen empatía en el espectador o, por el contrario, como en el caso del teatro épico de Brecht donde el fin de la interpretación es el distanciamiento (Mandoki, 2008) en ambos casos, se busca una representación entrañable, franca, que interpele al actor que está representando un papel pero, ¿qué más real que una actuación verdadera donde el personaje viva una situación auténtica que le sea familiar, incluso, si fuese esta una situación surreal que se asemeje a una ficción? Al documental, como lo expusimos anteriormente, se le da la responsabilidad moral de representar la realidad, pero, la ficción también parte de la realidad, unas más cercanas que otras. Un ejemplo clave en esta

ambigüedad, el aclamado documental *Grey Gardens* (Albert Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer, 1975), este se confunde con ficción. La magnífica y extraña relación entre madre e hija, crea una ambigüedad en el relato y es cuando la realidad supera la ficción; se asemeja a un tratamiento narrativo ficcionado, pero estos dos personajes son reales, particulares y ahí se encuentra el valor en su historia.

Si bien la persona que está filmando un documental, decide encuadrar pedacitos de realidad y luego armar una historia a partir de estos retazos formando un relato, es una cualidad que comparte con la ficción. En esta, se puede reinventar sucesos, aumentar problemas y cumplir con una narrativa clásica de tres actos, pero, el documental también se puede reinventar a partir del montaje, reformular la yuxtaposición de imágenes para generar un mensaje distinto al que muy probablemente se filmó. Los documentales buscan ficcionar y las ficciones buscan ser una suerte de documental bien tratado pero la pregunta es ¿para qué? Autores como Cassavetes (1989) y otros directores que intentan acercarse cada vez más a las historias reales con interpretaciones verosímiles, analizan al espectador y concuerdan en que el público va al cine para ver gente, es con ellos que simpatiza, no con el virtuosismo técnico.

Es así que predomina la interpretación como elemento esencial para generar empatía en el espectador, pero, otros buscan la maestría en lo técnico, cubrirse para poder llegar a la post producción y montar el material lo más cercano posible a la idea del guion. No obstante, no se puede abogar por ninguna de las dos ya que hay muchas formas desde las cuales se puede asumir una obra cinematográfica, pero en busca del realismo, se deben establecer ciertas prácticas dentro de la interpretación.

Para *Periferia*, la improvisación en las interpretaciones fue fundamental para evadir la sobreactuación en la que recaen los actores. Cassavetes ha forjado una adecuada práctica para dirigir a sus actores, la improvisación, para él, es en lo que se debería trabajar para tener actuaciones más reales. También recalca la importancia de que el actor entienda que no debe separar su “yo propio” con el “yo extraño” (personaje) ya que, si los dos se acoplan, actúan conscientes el uno del otro, nutriéndose mutuamente y cerrando la brecha entre la vida real y la actuación (Cassavetes, 1989).

El casting es el proceso más exhaustivo para muchos directores, en este, se determina quiénes serán los actores que interpretarán a cabalidad el personaje y lo que usualmente se busca es que la persona sea lo más cercana al personaje en cuanto a temperamento y clase social. Kean Loach (2014) expresa que es muy difícil que un actor pueda imitar una jerga o una clase social distinta a la que pertenece. Esas cosas diferencian una buena interpretación de una forzada, pero, esto tampoco quiere decir que se busca al personaje exacto de la ficción que claro, este parte de una visión por parte del guionista sobre el personaje.

Esto es un punto clave que se debe abordar para trabajar con actores naturales, con Julián Cevallos, el actor que interpreta al protagonista en *Periferia* llamado Santiago, se logró trabajar en la preproducción con ejercicios que potenciaron su esfuerzo físico, la imaginación que le permitió soltarse frente a la cámara e interpretar desde su yo interno situaciones similares a las de su diario vivir. El elenco fue algo esencial en la búsqueda de la representación genuina de los sucesos del guion. En esta etapa, se tenían claras las características físicas y psicológicas del actor, quién es y si es similar a lo que el personaje es. Esto amplificó el alcance de su actuación, poder retomar sensaciones pasadas, eventos pasados para dar vida al guion.

El guion abierto o flexible incide directamente en la interpretación, donde el aporte que puede dar el actor para potenciar o matizar el guion a partir de su conocimiento, sea parte y no se queden afuera de la película por el solo hecho de ser estrictos en los diálogos. Incluir diálogos sugeridos por el actor ayuda a que el tenga su voz y esta no sea impuesta por formalismos dramáticos o intentos forzados de llegar a un punto con el diálogo, algo que no debería suceder, puesto que el cine tiene un lenguaje propio, el cinematográfico, y no debe apoyarse en los diálogos para buscar salidas argumentales.

En el caso de *Periferia*, como se mencionó en un inicio, el guion fue moldeable, tanto como los sucesos que implicaban mostrar a los personajes en su cotidianidad, lo cual fue incluido en guion después de haber encontrado en el *casting* al actor y actriz ideal. El rol de Lucía fue interpretado por Alejandra Núñez, bailarina de profesión que en *casting* logró demostrar su potencial en la improvisación. Es así como el guion pasó a tener un personaje que se dedicaba al baile y esto la llevaba a un distanciamiento emocional más notorio con Santiago, el otro personaje. Y como es claro, el aporte documental que dio este personaje fue el performance de baile que únicamente ella pudo manifestar de tal forma, ya que es un personaje similar al del guion, que a partir de su lectura de los sucesos clave del guion logró moldearlos a su realidad, para nada opuesta.

Es así como la actuación tiene un peso importante, si los demás elementos de la puesta en escena se comunican entre sí logrando la sensación de realismo documental y si la actuación simplemente salta entre ellos y no se incorpora, se corre el riesgo de tener un producto incongruente.

d. Cinematografía

Retomando la idea de los códigos cinematográficos en el cine documental, Armando Casas (2006) acota que el Cine Directo siempre tuvo pretensiones de objetividad, en el sentido de que nunca se veía al cineasta y se pretendía que esto era un discurso absolutamente objetivo. La estética del Cine Directo nos da la sensación de realidad debido a que este se filma con cámara en mano que se mueve sin cesar. Al no tener planeación alguna sobre los sucesos que pueden suceder en el momento de estar grabando, dan cabida al azar, al destino, a lo impredecible que puede generar el seguir la acción de un personaje, o una situación fuera del control de un guion. Si la cámara respira como en un documental, la ficción puede apropiarse de esta técnica para dar la sensación de que lo que estamos viendo es real.

La puesta en cámaras es importante para significar a través del movimiento, si esta nos da pie a la sensación documental, hacer que nuestro personaje siga cierto protocolo de marcas por luz o encuadre, sería contraproducente a la estética que se busca conseguir.

“Trabajamos con actores naturales, estos se exponen y sobre todo, lo que se espera de la interpretación no es que llegue a la luz en el momento adecuado, sino es que se concentre en la emotividad de la situación y esta no esté mediada por una coreografía” (Loach, 2014).

Optar por acostumbrar al operador de cámara al movimiento del actor es una de las opciones que directores de cine apegados a esta estética eligen y les resulta efectivo. La filmografía de Roberto Minervini es conocida por el uso claro de una cámara documental ya que esta sigue sin ninguna planeación al personaje como si estuviese dispuesta a la acción. En una de las partes de su trilogía sobre *Texas*,

Low Tide (2012) el cinematógrafo Diego Romero (2014) explica: “Primero conseguimos una familia que se interprete así misma y a partir de eso creamos una ficción. Tenemos una idea estética de cómo rodarla, pero no tenemos claro cómo, la vamos construyendo en el rodaje y como la acción nos lleve.”

La comunicación entre la acción y el camarógrafo requiere práctica. Con Julián Cevallos se realizaron repasos previos al rodaje donde el director de fotografía repasaba bloqueos en locación similares a los de guion, para así encontrar el pulso o memorizar los posibles movimientos del actor, dependiendo de los estímulos que dirección provocara. Así, a partir de la cinematografía, se podía potenciar la interpretación desde la decisión del valor de cuadro, el movimiento leve o exagerado, de perfil, frontal, 360 grados, dependiendo de lo que la escena necesitara. Esto fue parte esencial en la cinematografía de *Periferia* y permitió cumplir con un plan de rodaje exhaustivo de planos secuencias en máximo 3 tomas.

Es así que el papel del cinematógrafo dentro de los ensayos es esencial para conocer el impulso del actor a partir de las orientaciones del director. Esto puede ser un punto a favor en tiempo y cantidad de tomas a realizar ya que, al estar mediados por una cámara con mayor libertad, podemos perder los acentos que la variación de planos puede brindar a la narrativa. En nuestro caso fue necesario un desglose de *bits* para tener una variación de planos dentro de cada secuencia, lo que nos aseguró tener acentos en momentos de importancia para la narración.

e. Diseño de producción

Un elemento esencial para crear la atmósfera documental es sin duda el diseño de producción. El contexto que puede aportar el tan solo elegir una locación correcta para el desarrollo de los sucesos de un guion es enorme. En 1995 un grupo de jóvenes con ideas de narrativas opuestas a las

dominantes, realizaron un manifiesto con varias reglas denominadas como un Voto de Castidad. Este se viralizó en la época y logró un gran número de simpatizantes. Una de las reglas más importantes, e incluso la primera del manifiesto, expone que los rodajes tienen que llevarse a cabo en locaciones reales. No se puede decorar ni crear un "set". Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una locación donde estén los objetos necesarios" (Von Trier y Vinterberg, 1995)

Esta y otras reglas puristas se tomaron como extremas en la época, no obstante, hubo docenas de películas que cumplían con los 10 valores de castidad y eran dignas de llamarse películas dogma. Este tipo de cine también vinculado a la estética documental tiene la particularidad de buscar la mayor cercanía con la realidad, partiendo desde los decorados y cómo este puede aportar a la verdad de la película.

Una de las películas contemporáneas de las que se puede resaltar el diseño de producción es *Niñato*. Este referente es importante debido a la mezcla de ficción y documental. Al igual que el primer voto de castidad, esta película carece de decorados, pocos escenarios están alterados, las paredes están manchadas debido a que los personajes habitan ese espacio, los lugares por donde transitan los personajes, el cotidiano, aportan y son congruentes con la historia, la realidad, sus obstáculos y pocas motivaciones que transmite el lugar.

En el proceso de preproducción de *Periferia*, la locación se convirtió en un tema tan importante como la búsqueda de los actores ya que el escenario debía hablar de la soledad, del poco cuidado, sin tener que incidir en el espacio. La locación que se escogió fue de gran coincidencia y valor agregado ya que su propietaria tiene cercanía sobre la historia, es bailarina y vive sola. Por ende, el desorden, la suciedad, la falta de cuidado del espacio era evidente, como si el arte y los decorados estuviesen listos y así fue como el resto de la dirección de arte se enfocó en conseguir elementos necesarios para el desarrollo de la narración, también vestuario, props y otros.

f. Diseño Sonoro

El diseño sonoro de una obra puede generar la cercanía que la imagen niega al espectador. La concepción de un universo sonoro documental no es distinta a la de una ficción, ya que ambas buscan ir a la par de la imagen, empático o anempático, la diferencia yace en el uso de la música, que, en la ficción, podemos decir que se usa para magnificar momentos, manipular al espectador, guiarlo hacia emociones que quizás sean una salida a la narrativa no lograda tratando de tapar vacíos argumentales con la música. Esto es evidente, ya que se siente como una costura, de la mano del realizador.

La propuesta de *Periferia* se acopla a lo antes expuesto desde la perspectiva naturalista. Acompañando al despliegue visual, el diseño sonoro busca primar la naturalidad, entendiéndose como fidelidad acústica al espacio y correcta relación entre el valor de plano, imagen y sonido. Es por eso que el tratamiento del sonido directo puntualiza y pule los sonidos fuera de cuadro, para así lograr pre mezclar, con todos los elementos sonoros, desde el rodaje la atmósfera que tendrá el cortometraje.

III. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Basándome en lo que he podido obtener de esta investigación y en el resultado obtenido de la creación cinematográfica *Periferia* donde se aplicaron los criterios formulados en este documento a partir del análisis sobre los distintos aspectos de la puesta en escena, puedo afirmar que el producto se relaciona con el documento escrito y guarda una estrecha relación con el documental, uno de los objetivos predeterminantes para esta obra. Asimismo, el uso de las disciplinas abordadas con anterioridad a favor del realismo, son una respuesta a las necesidades narrativas de esta época entendiendo las similitudes entre estos géneros cinematográficos y cómo estos pueden llegar a ser cómplices en la creación de productos cinematográficos híbridos, que de alguna forma responden a varias de las necesidades de estilo contemporáneo del espectador y del realizador, en busca de transfigurar la convención del cine.

Concuerdo con la visión sobre el cine que tiene el cineasta japonés Nobuhiro Suwa (2015) “La gente que hace ficción construye un mundo cerrado, el mundo de su imaginación. En cambio la gente que hace documentales, lo que trata es de mirar hacia afuera, ver lo que sucede afuera, en el mundo exterior. Por eso, yo, dentro de mi trabajo, lo que planteo es la relación entre el documental y ficción, porque, aunque evidentemente hago historias de ficción, me interesa mirar hacia fuera y descubrir cosas para que las historias no sean sólo parte de mi mundo imaginario”. La tradición por denominar cine a lo que es un producto de entretenimiento debe terminar. Aquellos productos tienen más relación con el teatro en busca de representaciones abrumantes, con la literatura en busca de una dramaturgia en el relato, pero eso no es cine, el cine va más allá, es mirar hacia afuera, como los vemos, como nos ven, no en un mundo de imaginarios, el cine debe evocar, sugerir, transformar.

REFERENCIAS

- Bazin, A., Quintana, À., Bollo, J., & Truffaut, F. (1999). *Jean Renoir*. Barcelona: Paidós.
- Carney, R. (2004). *Cassavetes por Cassavetes* (pp. 1 - 26). Barcelona: Anagrama.
- Casas, A. (2006). *Documental*. México, D.F.: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematograficos.
- Colombres, A. (2005). *Cine, antropología y colonialismo* (pp. 65 - 78). Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Interview with Diego Romero, cinematographer for 'Stop the Pounding Heart'. (2019). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=TH_YE3d8HxU
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales* (pp. 559 - 652). Madrid: Cátedra.
- The definition of the Documentary. (2019). Retrieved from http://metamentaldoc.com/Definici%F3n_de_documental_seg%FAn_Bill_Nichols.pdf
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital: Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial.
- Lalli, M. (2012). El tiempo y el espacio en la puesta en escena cinematográfica. Retrieved from http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/opendc/archivos/4627_open.pdf
- Loach, K. (2014). *Desafiar el relato de los poderosos* (pp. 1 - 52). Paidós.
- Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I*. México: Siglo XXI.

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

Nichols, B. (2011). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Ríos, H. (2019). FRONTERAS ENTRE DOCUMENTAL Y FICCION – Primer encuentro de Documentalistas 1996. Retrieved from <http://bcn.gob.ar/uploads/FRONTERAS%20ENTRE%20DOCUMENTAL%20Y%20FICCION.pdf> 2

Roberts, J. (2019). Dogma 95. Retrieved from http://file:///C:/Users/laboratorio/Downloads/John%20Roberts,%20Dogma%2095,%20NLR%20I_238,%20November-December%201999.pdf %

Roberts, J. (2019). Dogma 95. Retrieved from http://file:///C:/Users/laboratorio/Downloads/John%20Roberts,%20Dogma%2095,%20NLR%20I_238,%20November-December%201999.pdf %

ANEXOS

- 1 EXT. TIENDA - TARDE 1
- SANTIAGO (12) delgado, cabello corto y tez canela, camina una considerable distancia hacia la tienda que se encuentra al final de la guardarraya, al llegar, SANTIAGO rebusca sus bolsillos, encuentra monedas con las que golpea la rejilla de la tienda y espera a que lo atiendan.
- 2 INT. SALA / CASA - TARDE. 2
- Luz naranja ingresa por las ventanas. El espacio es avejentado y hay pocos muebles. SANTIAGO recostado sobre el sillón, come QUIPITOS y se entretiene con el sonido del caramelo en su boca.
- SE ESCUCHA LA PUERTA AL ABRIR. LUCÍA (28) delgada, tez canela y atractiva, viste un uniforme de cocina; ingresa por el pasillo que da a la sala, SANTIAGO la ve pasar, traga el dulce, se sienta y se retira un auricular, escucha la manipulación de ollas e instrumentos de cocina que pronto paran.
- SANTIAGO se levanta del sillón y se dirige a la cocina.
- 3 INT. COCINA - TARDE 3
- SANTIAGO se asoma a la cocina, ve una olla sobre el fuego, pronto se retira.
- 4 INT. CUARTO LUCÍA - TARDE 4
- SANTIAGO se acerca al dormitorio y se arrima a la puerta, ve a LUCÍA terminar de retirarse el uniforme y colocare un vestido mientras se mira en el espejo, SANTIAGO la contempla. LUCÍA se prueba un par de zapatos, no le agradan, busca otros pero encuentra solo uno del par.
- LUCÍA
¿Has visto el otro zapato?
- SANTIAGO niega con la cabeza, LUCÍA busca bajo la cama, en el closet y saca todos los zapatos, no lo encuentra; pronto lo ve tras la puerta, lo toma esquivando a SANTIAGO y se los pone, enseguida sale del cuarto, SANTIAGO la sigue.
- 5 INT - BAÑO CASA - TARDE. 5
- El baño es desordenado, desgastado por el tiempo. LUCÍA abre la llave de la tina, ingresa y moja sus piernas, se depila. SANTIAGO la contempla desde la puerta.

2.

SANTIAGO
Encontré un ratón en la cocina. (P)
Estaba muerto junto a las fundas,
estaban todas rotas.

LUCÍA
¿Ya lo sacaste?

Lucía sigue rasurando sus piernas, al terminar se levanta, se seca con una toalla y mira de reojo a SANTIAGO.

LUCÍA
¿Sacaste la basura?

SANTIAGO
Sí.

LUCÍA se acerca al espejo, riza sus pestañas con una tapa y peina su cabello.

SANTIAGO
¿Regresas a comer?

LUCÍA
(pinta sus labios)
No creo. Fíjate si aún queda algo para
que comas con el arroz.

SANTIAGO afirma con la cabeza. LUCÍA sale del baño. SE ESCUCHA LA MANIPULACIÓN DE OLLAS.

LUCÍA O.S
Come antes de que se enfríe. Si sobra
lo guardas en el refrigerador.

SANTIAGO sigue con la mirada a Lucía. SE ESCUCHA EL AZOTE DE LA PUERTA.

6 INT. COCINA - TARDE

6

SANTIAGO ingresa a la cocina, toma dos huevos de la mesa, saca un paquete de salchichas de la refrigeradora, los coloca en un satén y los fríe.

SANTIAGO se arrima al mesón, mientras espera toma una funda que está cerca y se la coloca en la cabeza; SANTIAGO aspira y expira el aire, la funda se empaña y tras unos minutos se la retira.

SANTIAGO toma un plato, sirve arroz de la olla y coloca los huevos junto a la salchicha encima, se sirve un vaso de yogur

3.

y come sobre el mesón de la cocina.

- 7 INT - CUARTO SANTIAGO - NOCHE 7
- SANTIAGO se encuentra recostado sobre la cama con la cabeza colgada al filo, no puede dormir. SANTIAGO se levanta y salta sobre el colchón por un prolongado tiempo, pronto queda agotado, se recuesta y cierra los ojos paulatinamente.
- SE ESCUCHA LA PUERTA AL ABRIR. SANTIAGO se levanta y sale a la sala.
- 8 INT. SALA / CASA - NOCHE. 8
- SANTIAGO ve que LUCÍA da pasos torpes hasta que el peso la vence y cae al suelo. Santiago se acerca, le ayuda a levantarse sin éxito, persiste y no lo consigue. Tras unos minutos, SANTIAGO levanta a LUCÍA y la arrastra por el corredor.
- 9 INT. CUARTO LUCÍA - NOCHE. 9
- SANTIAGO ingresa con Lucía, la recuesta sobre su cama con dificultad, es pesada. SANTIAGO le quita la chaqueta, los zapatos y la acobia. SE ESCUCHA LA RESPIRACIÓN PROFUNDA DE LUCÍA. SANTIAGO acaricia el cabello de LUCÍA mientras la contempla dormir.
- 10 EXT. VEGETACIÓN RURAL - DÍA 10
- SANTIAGO camina una considerable distancia hasta llegar al bosque. A lo lejos, SANTIAGO espía a varios niños que juegan juntos. SANTIAGO hace una resortera artesanal con palos que encuentra y ligas que lleva. SANTIAGO apunta con la resortera a los niños y lanza una piedra, se esconde.
- SANTIAGO se adentra en el bosque, toma otra piedra y la lanza hacia un árbol, varias hojas y ramas caen al suelo; tras varios intentos, un nido junto a dos huevos y un pájaro caen a la tierra, SANTIAGO se acerca al animal, está muerto, pronto le quita importancia.
- SANTIAGO encuentra un árbol seguro para subir, trepa y ve un nido en la rama, apunta y dispara. SANTIAGO baja del árbol, se acerca al nido y ve a un pequeño pájaro aún con vida.
- 11 INT. CUARTO SANTIAGO - TARDE - NOCHE 11
- SANTIAGO ingresa al cuarto, desocupa una caja de hámster que encuentra y coloca al pequeño pájaro dentro. SANTIAGO acerca una lámpara, apunta la luz hacia el interior de la caja,

4.

siente el calor de la luz en su palma y acaricia al pájaro. SANTIAGO apaga la luz, coloca la caja y la lámpara junto a su cama y ve al pájaro.

SANTIAGO
Buenas noches.

SANTIAGO se acobija y duerme.

12 INT - CUARTO SANTIAGO - NOCHE 12

SE ESCUCHA MÚSICA EN ALTO VOLUMEN.

SANTIAGO se despierta, enseguida se levanta y sale del cuarto.

13 INT. CORREDOR - NOCHE. 13

SANTIAGO se acerca a la puerta del dormitorio de LUCÍA y golpea, cesan las rizas, nadie responde. SANTIAGO retorna a su cuarto y cierra la puerta.

14 EXT. CASA - DÍA 14

Por la mañana, SANTIAGO desentierra gusanos del patio.

15 INT - CUARTO SANTIAGO - DÍA 15

SANTIAGO ingresa al cuarto con una pequeña caja llena de gusanos y le da de comer al pájaro pedazos pequeños que corta con sus dedos.

SANTIAGO toma al pájaro en sus manos mientras lo acaricia.

16 INT. CUARTO LUCÍA . DÍA 16

SANTIAGO ingresa al cuarto de LUCÍA. Se ve un condón usado cerca de la cama. SANTIAGO lo ignora y acerca al pájaro a fotografías que se encuentran pegadas en el espejo, se las enseña.

SANTIAGO
Ahí está mi mamá en un concierto con sus amigos. (P) Hola mamá.

SANTIAGO acerca el pájaro a otra fotografía.

SANTIAGO
Aquí está con mis abuelitos. Ellos no viven acá. (P) Tú tampoco conoces a tus abuelos.

5.

SANTIAGO vuelve a poner en la caja al pájaro.

SANTIAGO sale del cuarto, tras un minuto ingresa con un recipiente pequeño de agua y otro con pan, los coloca dentro de la caja y acerca al pájaro a la comida.

17 INT. SALA / CASA - TARDE. 17

SE ESCUCHA LA PUERTA AL ABRIR. SANTIAGO esconde la caja del pájaro junto a su cama y sale del cuarto.

18 INT. SALA / CASA - TARDE. 18

SANTIAGO se sienta en el sillón junto a LUCÍA quien se nota agotada. LUCÍA se saca el mandil, lo lanza sobre la mesita de centro, enseguida se desabotona la camisa.

LUCÍA

¿Puedes ver si quedan cervezas?

SANTIAGO se levanta y sale de la sala.

SANTIAGO (O.S)

No.

SANTIAGO retorna hacia la sala, LUCÍA se retira los zapatos, los toma junto al mandil, su bolso y se dirige hacia su cuarto. SANTIAGO aguarda en el sillón. SE ESCUCHA LA PUERTA DE LUCÍA AL CERRAR.

19 INT. CUARTO SANTIAGO - TARDE 19

SANTIAGO escucha y tararea una canción, está sentado en la esquina del cuarto junto a la caja del pájaro. LUCÍA ingresa al cuarto, SANTIAGO apresurado trata de ocultar la caja.

LUCÍA

Ponte los zapatos y una chaqueta.

SANTIAGO afirma con su cabeza, LUCÍA se retira del cuarto. SANTIAGO acomoda la luz junto a la caja.

SANTIAGO

No hagas ruido, ya regreso.

SANTIAGO coloca una manta encima de la caja, rápidamente se coloca la chaqueta, los zapatos y sale del cuarto.

20 INT. RESTAURANTE - NOCHE 20

SANTIAGO junto a LUCÍA ingresan al restaurante. LUCÍA saluda

6.

con MESERA (25) mientras SANTIAGO se sienta en una mesa y espera.

LUCÍA
¿Lo viste?

MESERA
Sí, está en la mesa de atrás.

LUCÍA sonríe y regresa a ver a la mesa que MESERA le señala.

JUAN (25) y MIGUEL (25) saludan desde la mesa a LUCÍA.

LUCÍA
¿Puedes servirle algo para que coma?

MESERA
Sí, ya le saco algo.

SANTIAGO juega en su celular, LUCÍA regresa a ver a SANTIAGO por un segundo, seguido se dirige a la mesa de JUAN Y MIGUEL.

SANTIAGO regresa a ver a LUCÍA quien está sentada junto a JUAN, ambos coquetean.

MESERA sirve un plato de pollo con arroz y papas a SANTIAGO.

SANTIAGO
Gracias.

MESERA se retira. SANTIAGO come con paciencia. Al terminar, SANTIAGO regresa a ver la mesa de LUCÍA, está abrazada a JUAN. SANTIAGO se levanta hacia el recibidor del restaurante donde se encuentra MESERA.

SANTIAGO
¿Puede darme más jugo?

MESERA afirma y le entrega un vaso lleno de jugo, SANTIAGO se sienta y juega en el celular. Pronto se levanta hacia el baño.

21 INT. BAÑO - NOCHE 21

SANTIAGO ingresa al baño y hace pipí; Se lava las manos, se lava la cara, se ve al espejo y se peina, pronto se retira.

22 INT. RESTAURANTE - NOCHE 22

SANTIAGO se acerca a su mesa, regresa a ver la mesa donde LUCÍA se sentó, está vacía.

7.

- 23 EXT. RESTAURANTE - NOCHE. 23
SANTIAGO se nota preocupado, busca entre la gente a Lucía, no la encuentra.
- 24 EXT. CAMINO - NOCHE. 24
SANTIAGO camina de regreso a casa, está agotado, su expresión es melancólica, está enfadado.
- 25 INT. SALA / CASA - NOCHE. 25
SANTIAGO ingresa a casa, la luz del cuarto de LUCÍA está encendida, SANTIAGO ingresa a su cuarto y azota la puerta.
- 26 INT. CUARTO SANTIAGO - NOCHE 26
SANTIAGO se sienta sobre su cama, se saca los zapatos enlodados y frota sus pies, le duelen; asustado, se acerca rápidamente a la caja del pájaro, retira la manta que está sobre la caja, el pájaro está sin vida. SANTIAGO apaga la lampara, toma al pequeño pájaro en sus manos y lo bota en la basura.
- 27 INT. CUARTO LUCÍA . DÍA 27
SANTIAGO ingresa al cuarto de LUCÍA, ve ropa desparramada por el suelo, vómito, un condón usado y a LUCÍA sobre la cama, está semi desnuda y sigue dormida.
- 28 INT. COCINA - DÍA 28
SANTIAGO ingresa a la cocina, abre la refrigeradora y toma las gotas que quedan en el tarro de jugo; busca comida en la alacena, no encuentra nada. SANTIAGO se sienta sobre el mesón de la cocina por un momento, ve el tanque de gas, se acerca y con un cuchillo corta la manguera.
- 29 INT. CUARTO LUCÍA . DÍA 29
SANTIAGO arrastra el gas al cuarto de LUCÍA, cierra la puerta y se sienta junto al tanque mientras contempla a LUCÍA. Tras varios segundos, SANTIAGO cierra la válvula, se levanta y sale del cuarto.

FIN.

