

**Universidad Andina Simón Bolívar**  
**Sede Ecuador**  
**Área de Letras y Estudios Culturales**

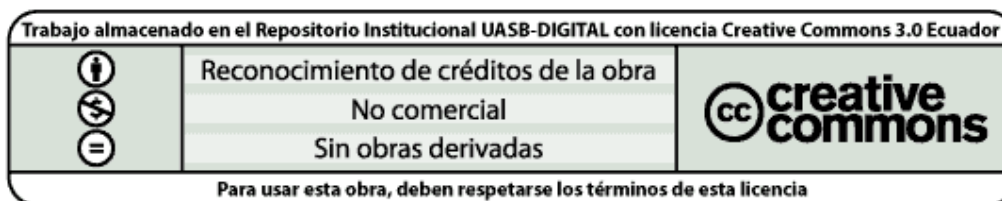
Maestría en Estudios de la Cultura  
Mención en Comunicación

**Narradores de la memoria: la función de la voz en tres documentales  
ecuatorianos 2010-2013**

María José Coronado Jaramillo

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2018



## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, María José Coronado Jaramillo, autor/a de la tesis intitulada Narradores de la memoria: la función de la voz en tres documentales ecuatorianos 2010-2013 mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

**Fecha: 20 / 02/ 2018**

**Firma:**

## Resumen

En este estudio abordaremos tres documentales ecuatorianos para observar cómo el manejo de la voz influye decisivamente en la comprensión, intención y dinámica de los cada uno de los filmes. El manejo de la voz, y concretamente de la voz del narrador, ha hecho que estos documentales se conviertan en espacios de conciencia social y política, que interpreta el pasado e influyan en el presente. La narración del locutor se convierte en un significativo cinematográfico que tiene implicaciones retóricas, estéticas y políticas. Es la voz sin cuerpo que satisface las inquietudes, que no siente preocupación ni tristeza ni alegría; se encarga de contar, describir o comentar; es un hilo conductor introspectivo que reflexiona, expone e interactúa; desde una perspectiva exterior, fuera del cuadro. Su uso produce un acercamiento del espectador a los puntos de vista, aclaraciones o aportes que propone y recalca la labor del realizador. Es decir, está asociada con el argumento y el discurso.

Esta exploración no pretende catalogar a la narración del locutor como un elemento autoritario, persuasivo y sin sentido, sino que busca analizar su presencia, utilización e interacción con otro tipo de voces y narradores para crear espacios críticos en tres documentales ecuatorianos: *La muerte de Jaime Roldós* (2013), *Con mi corazón en Yambo* (2011) y *Labranza oculta* (2010).

Para ello, nos hemos acercado al objeto de estudio desde cuatro categorías de análisis: asociación de la voz-imagen; modalidades de la representación y voces del documental; locución; y tipos de narradores. En el primer nivel de reflexión es necesario establecer el vínculo inseparable entre la voz y la imagen: la segunda solo alcanza un significado en medida de la intención de la primera. El segundo nivel de análisis indaga sobre las propuestas, principalmente, de Bill Nichols y Carl Plantinga. Finalmente, en las categorías de locución y tipos de narradores se busca identificar y explicar cómo los diferentes tipos de narración influyen en la intención de los documentales y, además, cómo éstas se relacionan con los otros elementos del análisis.

Dedicada a mi madre

### **Agradecimiento**

A todas las voces que susurraron palabras de fe y amor a mis oídos.

Eternamente, gracias.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>Capítulo uno</b> .....	<b>9</b>
<b>La voz del cine documental</b> .....	<b>9</b>
1.1 El cine de no ficción: una nueva mirada que nos alienta.....	10
1.2 De la aparición de la voz en el cine: definición y genealogía .....	14
<b>Capítulo dos</b> .....	<b>21</b>
<b>El gran locutor cinematográfico: el peso de la narración en el cine documental ecuatoriano</b> .....	<b>21</b>
2.1 Método de análisis de los tres documentales ecuatorianos.....	23
2.2 Locución cinematográfica.....	32
2.3 De narradores y voces .....	33
<b>Capítulo tres</b> .....	<b>42</b>
<b>Voces de la memoria: el narrador y el testimonio en el cine documental ecuatoriano</b> .....	<b>42</b>
3.1 Memoria y olvido: la reconstrucción del pasado .....	42
3.2 Los sin voz: la tarea de incorporar otras voces .....	48
3.3 De la voz de Dios (a una posible) polifonía .....	50
<b>Conclusiones</b> .....	<b>68</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>72</b>
<b>Filmografía</b> .....	<b>76</b>

## Introducción

En Ecuador la producción y el consumo de cine documental han mostrado un incremento significativo durante los últimos años. Un ejemplo de ello son las organizaciones que promueven el cine nacional e internacional entre la población, como es el caso del festival internacional independiente e itinerante de cine documental “Encuentros del Otro Cine” (EDOC), que se desarrolla anualmente, desde el 2002 en Quito, Guayaquil y de manera itinerante en otras ciudades del país. Los EDOC lograron posicionarse como un espacio para el consumo de una variedad de films de todo el mundo y además para analizar, debatir y reflexionar sobre este género cinematográfico. Según datos de la Corporación Cinememoria, organización encargada de promover los EDOC, en la edición decimosexta (2017), los organizadores recibieron 350 propuestas de las cuales sólo se escogieron 88, procedentes de más de 30 países, para ser exhibidos durante los ciclos de cine.

Estas cifras no solo hablan de un incremento en la producción y consumo del cine documental, sino de la consolidación de un espacio que invita a repensar las realidades históricas tanto nacionales como extranjeras. Sin embargo, también es importante cuestionarse sobre los elementos que conforman este tipo de propuestas audiovisuales y cómo se está representando esos hechos históricos. En este sentido, la presente tesis escogió tres documentales ecuatorianos: “La Muertes de Jaime Roldós” (Manolo Sarmiento y Lisandra, 2013, 125 min); “Con mi corazón en Yambo” (María Fernanda Restrepo, 2011, 137 min) y “Labranza Oculta” (Gabriela Calvache, 2010, 66 min) para analizar el uso de la voz del narrador, cuyo cuerpo no está necesariamente presente en el encuadre, que propone unos recorridos históricos subjetivos. Probablemente, la meta sea esbozar el rol que cumple el narrador, sea este mediante voz *off* o voz *over* y otro tipo de narraciones dentro del cine documental ecuatoriano.

El presente trabajo se divide en tres capítulos. El primero se centra en describir la historia y las características del cine de no ficción; donde los hermanos Lumière, con su propuesta visual, dieron al mundo las pautas para crear este género, una mezcla entre arte y periodismo. Se abordan las constantes transformaciones en el discurso cinematográfico desde el cine mudo hasta el cine digital. Esto con el objetivo de comprender cómo los avances audiovisuales y la utilización de la voz influyeron para que el documental se convierta en un espacio de conciencia social y política, que interpreta el pasado (o el

presente) y reconstruye personas y situaciones que pasaron inadvertidas para la mayor parte de la sociedad.

En este capítulo, se establece que la voz del narrador es la encargada de contar, describir o comentar. Es un hilo conductor introspectivo que reflexiona, expone e interactúa desde una perspectiva exterior, fuera del cuadro. Esta investigación busca problematizar su presencia y utilización para crear espacios de reflexión en tres documentales ecuatorianos.

Por tal motivo, el capítulo dos expone y analiza a estos films a partir de cuatro ejes temáticos: Ver imágenes oír sonidos (asociación de la voz-imagen); modalidades de la representación y voces del documental; locución cinematográfica (tipos de locución); de narradores y voces (tipos de narradores).

Por otro lado, con el paso del tiempo los lenguajes audiovisuales se han convertido en un lugar de enunciación para alimentar la estrecha relación que existe entre memoria y los imaginarios sociales. Además, son una bandera de lucha para aquellos individuos o grupos sociales que han sido víctimas de injusticias o tragedias.

Es por eso que en el tercer capítulo reflexionemos sobre la coexistencia que existe entre la voz del narrador y las otras voces que se presentan en las producciones documentales ecuatorianas. Una de las tensiones más grandes que surgen tras la utilización de la voz del narrador en *off* es que ésta se encarga de representar “al otro” (al que brinda el testimonio), despojándolo de la capacidad para construir su propia imagen y hacer escuchar su voz. Es decir, quedan expuestas todas las relaciones de poder con la interposición de ciertos lenguajes sobre otros.



## Capítulo uno

### La voz del cine documental

Jean Breschand, autor del libro *El documental, la otra cara del cine* (2004), indica que el desarrollo de la industria del cine trajo consigo la oportunidad para que los cineastas hicieran del documental un lugar para la toma de conciencia social y política. Estas propuestas audiovisuales lograron captar la atención de un público cautivado por la industria del entretenimiento. El cine documental era un género extremadamente atractivo porque proponía varios puntos de vista sobre procesos y acontecimientos históricos. Actualmente, definirlo sería encasillar su valor en un solo territorio, rechazando su versatilidad para observar el pasado, presente y futuro. El uso del término *documental* se popularizó durante los años treinta; aunque no se encontraba completamente definido, ya contaba con ciertas características que lo identificaban y alejaban de otros trabajos audiovisuales como el cine de ficción.

El documental no entretiene, ni hace soñar a las masas con su relato fílmico; más bien, busca mover y trastocar la conciencia social a través de una historia que visibiliza algo inadvertido por gran parte de la sociedad. Las imágenes y los sonidos que se presentan en el documental surgen de un pasado histórico, y no incluyen personajes ni escenarios inventados. Este cine se ha posicionado como instrumento de acción social y política, y ha generado un especial interés de las personas al convertirlas en testigos de la historia. Son imágenes y voces que captan nuestra atención y que se convierten en referentes de conocimiento histórico y la memoria. Anamaría Garzón resalta el rol privilegiado que ha tenido y tiene el formato documental: “Se aproxima a escenarios políticos o sociales como testigo de primera mano. Al presentar fragmentos de la historia se convierte inmediatamente en archivo y memoria” (Garzón, 2014: 125).

Este género cinematográfico cuenta un hecho suscitado hace mucho tiempo o un acontecimiento contemporáneo, trabajando directamente con varias fuentes: materiales fílmicos de archivo, documentos, fotografías, testimonios, entre otros. Frente a ello, el realizador debe elegir y priorizar el material con el cual se va a construir su discurso audiovisual, es decir, lo somete a un proceso de clasificación y categorización en el que se ejerce una posición frente al pasado y al presente. Todo este trabajo le permite acercarse de manera directa y profunda a cualquier tema que quiera abordar, desde la no

ficción. “Factores como la intervención del realizador, la variación del comportamiento de los personajes frente a la cámara, las recreaciones y puestas en escena hacen imposible desligar realidad y ficción” (Arias, 2010: 51).

Así, al trabajar el documentalista con escenarios y personajes reales tratando de acercarse con profundidad a la realidad del suceso o historia que busca representar, el filme documental es considerado una fuente de consulta e información. Lo que lo distancia del cine de ficción es el grado de control que se ha ejercido sobre la producción. El director de no ficción, por lo general, tiene control sobre variantes como preparación, rodaje y montaje; mientras que otros elementos están presentes pero sin ningún control posible. “Esto es así porque el *control* define, de un modo irónico, un elemento clave del documental. Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia” (Nichols, 1997: 43).

En la mayoría de casos, el cine documental aborda temáticas que responden necesariamente a intereses colectivos más que individuales. Cada escena conlleva posturas e interpretaciones sobre determinada situación o suceso.

La realidad es inseparable de las meditaciones a través de las cuales la aprehendemos. Por eso puede decirse que las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla o comprenderla. La mirada documental ha sido, sin duda, más consciente de este hecho que la ficción. En este sentido, podríamos hablar de ella como un cine de la elucidación. Pero en realidad ambos han venido apoyándose mutuamente desde el principio, y comparten la característica de elaborar figuraciones que construyen al sujeto y determinan su inscripción en nuestro mundo (Breschand, 2004: 5).

Entonces, se puede concluir que es importante valorar al cine documental como un trabajo creativo elaborado desde la mirada del realizador, quien narra una historia desde una posición definida. El discurso que se difunde a través del cine documental es fuertemente sustentado y persuasivo.

### **1.1 El cine de no ficción: una nueva mirada que nos alienta**

Erik Barnouw, historiador estadounidense, asegura que lo que ahora se conoce como cine documental surge de la propuesta visual de los hermanos Lumière. Según el autor, en las piezas cinematográficas realizadas por los Lumière marcaron un hito en la forma de producir y comercializar la realidad. Tomemos por ejemplo al famoso

cortometraje titulado *La llegada del tren* (1895), un filme en el que se mira la imagen de una locomotora que crecía en tamaño a medida que se acercaba a la estación, dando la impresión de que podría salirse de la pantalla; causó conmoción entre los espectadores.

Las grabaciones de los Lumière captan momentos de la cotidianidad y tienen una duración de menos de un minuto, a excepción de *El regador regado* (1895), que es considerado como la primera propuesta de cine de ficción. Todos los documentales utilizan recursos como la puesta en escena, la observación, el registro, la recreación y la actuación para evidenciar una realidad, aparentemente, oculta. Durante la historia, el documental se ha convertido en un género narrativo audiovisual con implicaciones políticas, sociales, culturales y estéticas.

En la mayoría de los casos, los documentales tematizan el pasado, por lo que tienden a tener una mirada diacrónica frente a los hechos acontecidos. Carl Plantinga sostiene que “no es la forma del discurso lo que distingue a la no ficción de la ficción, sino la postura tomada ante el mundo que proyecta” (Plantinga, 2014: 123). De ahí que el discurso proyecta y comunica los sucesos de la historia a través de la selección de imágenes, construcción de un orden y una voz.

Los códigos narrativos del documental transmiten una mirada desde los diferentes puntos de vista del realizador y los personajes. Carece de la presencia de actores: en la mayoría de producciones vemos que los personajes son quienes vivieron la historia o estuvieron muy cerca de ella, lo que dota de un alto grado de veracidad a sus intervenciones. Aparecen y están allí para contar lo ocurrido. El testimonio es considerado un relato oral sobre un hecho acontecido en un lugar y espacio determinados. Cuando la persona, que estuvo presente en los eventos históricos o sociales, realiza una declaración de lo ocurrido, se convierte en un testificante fidedigno de un hecho.

Aquí la subjetividad no complica la narración, más bien le entrega un valor agregado a la historia y su reivindicación, pues cada una de las personas cuenta su versión y su verdad. John Beverley explica que el testimonio -en nuestra lógica- tiene una carga simbólica muy distinta porque no tiene relación con la ficción; por el contrario, surge desde la “historia verdadera”, y la persona que lo narra es real: “Esto produce lo que se podría llamar un efecto de veracidad en el testimonio que des automatiza nuestra percepción habitual de la literatura como algo ficticio o imaginario” (Beverley, 1987: 11).

El documental cuenta cómo cambian las cosas y quiénes fueron parte de dichos cambios. La gente que es parte de este tipo de cine -en su gran mayoría- no son actores ni desempeñan un papel predeterminado. La personalidad y los rasgos específicos de cada individuo no se subordinan a un guión establecido, más bien en su autenticidad resalta y enriquecen el relato audiovisual. Gustavo Aprea indica que los lenguajes son, los que a través de sus diferentes posibilidades, logran traer de manera más profunda y directa los recuerdos del pasado, lo que no se lograría únicamente con las imágenes.

La oposición ficción/documental se superpone con la dicotomía ficción/realidad. Es decir que, a partir de un modo de producción que prescinde de algunos elementos básicos de la dramaturgia (actores, escenarios, texto dramático previo), se presupone un registro de la realidad social circundante que reniega de meditaciones y convenciones como las de la ficción. En general no se cree que el simple registro de un acontecimiento construya una perspectiva documental. Precisamente, la distancia (temporal, espacial, cultural) construida por los documentalistas sería lo que permitiría acceder a la comprensión de la realidad circundante y esto intensifica el valor de la verdad de los documentales frente a la ficción (Aprea, 2012: 57).

El documental encuentra autenticidad y validez no sólo a través de las imágenes sino de las narraciones. Ante esto, es necesario preguntarse sobre la relación que existe entre el cine documental, la objetividad y la validez de los discursos. Bill Nichols, en su texto *La representación de la realidad* (1997), indica que nuestro interés por el cine documental radica en el deseo por conocer la verdad: “Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva” (Nichols, 1997: 52). Cuando el cine de ficción toma como referencia una historia real y acopla las escenas con actores ligeramente parecidos a los personajes reales, es necesario indicar al público que la historia está basada en hechos reales, y situarlos en un contexto a través de datos históricos. Esto no ocurre en el cine documental, porque las personas que aparecen en las imágenes tienen relación directa con la historia que se está representando, y por ello la validez de sus testimonios no se pone en duda.

El documental habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a sí mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o una perspectiva respecto a, las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular del cineasta moldea de tal manera la historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que una alegoría ficcional (Nichols, 2013: 35).

Es importante mencionar que el cine de ficción también puede adaptar sus historias desde sucesos reales, sin embargo, en él no necesariamente participan testigos de esos hechos; más bien sus personajes son actores que adaptan su actuación a representaciones de una realidad. La película ecuatoriana *Mono con Gallinas* (2013) sirve de ejemplo para entender cómo el cine de ficción también puede narrar hechos históricos. Esta película se ubica históricamente en 1941, cuando se suscitó la guerra entre Ecuador y Perú. ¿De qué trata el filme? La historia cuenta sobre Jorge, un joven ecuatoriano e inexperto soldado que se enlista en las filas militares para ir a la guerra, acto que lo convertiría en un hombre respetado y reconocido. Pero la prometedora vida militar de Jorge se convierte en una pesadilla cuando debe tomar decisiones que tienen que ver con el honor y la lealtad, mientras se enfrenta a la vida y la muerte.

El director Alfredo León utilizó elementos narrativos, característicos de la época en que se desarrolló la guerra, como las palabras utilizadas para referirse a los ecuatorianos y peruanos: monos y gallinas, respectivamente. Pero no existe la participación de los soldados que estuvieron en el campo de batalla y vivieron las consecuencias directas de esa guerra. Aunque al final de la película, se incluye un testimonio muy corto del soldado Jorge Acosta, a quien dieron por muerto sus familiares y que fue incluido entre los héroes caídos en combate en 1941. Aunque la línea que separa al cine documental del cine de ficción es muy delgada -porque ambos hacen uso de convenciones como rodaje, locaciones, actores no profesionales, improvisación, voz en off, entre otros-, en la mayoría de los casos las diferencias siguen siendo perceptibles.

Aproximarse al cine documental, desde su oposición con el cine de ficción, permite identificar características que lo ubican en otro espacio y lugar dentro de la historia del cine. No obstante, ambos géneros construyen a los sujetos y los inscriben en el mundo por medio de imágenes, espacios, relatos, voces y por el tiempo de exposición frente a la cámara. En el cine documental encontramos desigualdades en la forma de aludir al mundo histórico, ya que no todos adoptan las mismas técnicas cinematográficas.

Algunos realizadores, para elaborar su argumentación más amplia, utilizan varias herramientas de investigación como la entrevista, el testimonio, el comentario, entre otros. Así también, se emplea la voz de un narrador que guía al espectador y complementa la explicación de las imágenes que se están mostrando. En tanto que la ficción también utiliza la palabra hablada, pero para contextualizar la historia o suceso a representar, es decir que su función no es transcendental.

## 1.2 De la aparición de la voz en el cine: definición y genealogía

Es importante considerar que la inclusión de la voz, como un recurso sonoro, marcó un antes y un después en el cine documental y generó sobretodo, otras formas de pensarlo y escucharlo. Bill Nichols indica que “la visión del documentalista es más bien una cuestión de voz: cómo se manifiesta un punto de vista acerca del mundo histórico”. La voz es un significativo cinematográfico que tiene implicaciones retóricas, estéticas y políticas que se configuran en un lugar de enunciación específico.

La inclusión o no de la voz como un recurso sonoro que emplea una locución grabada posteriormente para narrar los sucesos o acontecimientos que se aborda, es parte de las decisiones que el cineasta debe tomar al momento de realizar sus producciones audiovisuales. Esta herramienta ayuda al director a construir un discurso audiovisual ordenado y a su vez orienta al espectador a lo largo del filme.

Antonio Weinrichter, escritor, profesor, crítico y programador de cine, afirma que el sonido trajo consigo el comentario del narrador, que empezó a explicar la realidad desde una perspectiva alejada. Para el cine documental, el sonido vino aparejado del comentario del narrador, que explica y objetualiza al sujeto, desde una perspectiva exterior al mundo representado, -el término *voice of God* resulta especialmente adecuado, al sugerir no sólo la soberbia epistemológica de ese narrador, sino su carácter externo- (Weinrichter, 2015: 30).

Con el fin de identificar la transformación del discurso cinematográfico, al incluir el comentario del narrador en las propuestas audiovisuales, realizaré una breve revisión de la historia del cine, a través de tres etapas: cine mudo, cine sonoro y cine digital.

### **Cine mudo (1895-1928)**

Poner a la imagen en movimiento era un verdadero espectáculo que no necesitaba nada adicional para llamar la atención de los espectadores. La ventaja que envolvía a estas películas, carentes de sonido, era sin duda el lenguaje universal que utilizaban sus personajes para construir una narrativa: movimientos y gestualidad. Los directores del cine mudo pusieron a prueba una disciplina férrea para alcanzar la habilidad técnica. Los esfuerzos y la creatividad de los cineastas se concentraron en mejorar las técnicas de

filmación para obtener mayor precisión, movimiento y, por ende, una representación de la realidad.

De todas las proyecciones que dieron inicio al cinematográfico, las que más se difundieron en todo el mundo fueron las de los hermanos Lumière. El 28 de diciembre de 1885, una fecha que muchos historiadores consideran como el verdadero nacimiento del cine, ofrecieron una pequeña muestra de documentales (junto con el film de ficción *L'arroseur arrosé/ El jardinero regado*), previo pago de una entrada, en una pequeña sala del Boulevard des Capucines de París (Cousins, 2012:37).

El cine silente no podía servirse del sonido para aclarar ciertas situaciones a la audiencia, y en su lugar utilizó elementos gráficos como títulos o intertítulos para ofrecer comentarios sobre los diversos actos. Los cineastas utilizaron elementos narrativos como: “érase una vez”, “entonces ocurrió que” o “mientras tanto”. En esta etapa, los cineastas siguieron dando grandes pasos y descubriendo nuevas alternativas para narrar sus historias.

Probablemente, el cine mudo puede ser considerado como la etapa más creativa de la historia del cine, debido a la perfección estética que se alcanzó gracias a la innovación en el manejo de luces, combinación de planos, montaje, incorporación de *flashbacks*, entre otros. Algunas películas que utilizaron este tipo de técnica fueron: *El asesinato del duque de Guisa*, dirigida por Charles le Bargy (Francia, 1908); *Grandma's Reading Glasses*, de George Albert Smith (Reino Unido, 1900); *El nacimiento de una nación*, de D. W. Griffith (Estados Unidos, 1915); *Extraños en un tren*, de Alfred Hitchcock (Estados Unidos, 1951), entre otros.

Esta época también se convirtió en el momento ideal para el florecimiento de la comedia. El actor Charles Chaplin es uno de los más conocidos y reconocidos por la historia del cine. El primer largometraje realizado por Chaplin fue *El Chico* (1921), en el que se cuenta la historia de una madre soltera que se ve obligada a abandonar a su bebé. Charles Chaplin asume su cuidado y juntos buscan alternativas para ganar dinero. El niño, de apenas cinco años, se encargaba de romper las ventanas para que su padre adoptivo las reparara. Otras películas, como *La quimera del oro* (1925), *Luces de la ciudad* (1931), *El gran Dictador* (1940), etc., convirtieron a Chaplin en uno de los cineastas más influyentes de la historia. Los actores Harold Clayton Lloyd y “Buster” Keaton, junto a Charles Chaplin definieron la etapa del cine mudo de comedia, con su actuación, dirección y propuestas creativas.

En los años veinte, muchos realizadores incursionaron en otras formas de hacer cine. Uno de ellos fue Lois Weber, la primera mujer en dirigir un largometraje y que gracias a su talento y al tono realista que incluyó en sus propuestas se convirtió en la realizadora mejor pagada del mundo (1918). Ella optó por abordar temas trascendentales. Por ejemplo, en el filme *The People vs Joe Doe* (Estados Unidos, 1916), Weber arremetió contra la pena capital.

Otro realizador reconocido es Robert Flaherty, quien planteó una perspectiva muy diferente desde las cámaras. Resultado de ese trabajo fue el documental *Nanook, el esquimal* (Estados Unidos, 1921). Considerado el primer largometraje de la historia, *Nanook* cuenta la cotidianidad de un famoso cazador inuit de Alaska y su familia, que viven en la región de Hudson, Canadá, y deben soportar varios obstáculos como el terrible clima, la falta de alimento, entre otros. En esta cinta, Flaherty resaltó el carácter, la valentía y la vitalidad de los inuits. La película tuvo un éxito impresionante y dio el primer paso para que el cine documental apareciera como una alternativa para impactar a las audiencias, con otras historias.

### **Cine sonoro (1927)**

En 1927, el cine mudo llegó a su fin. La necesidad de innovar y llamar la atención de los espectadores fue el detonante para que las películas empezaran hablar. Al principio tan solo se escuchaban diálogos sencillos, sonidos de ambiente y música de fondo. Sin embargo, el sonido trajo consigo la oportunidad de escuchar los pensamientos de los personajes, identificar su voz y conocer a través de ellos un poco de la historia. “El sonido fue ‘un descubrimiento que puso un punto de inflexión en su trayectoria’. La imagen dejó de ser lo más importante” (Cousins, 2012: 114). Algunos realizadores empezaron a incluir al sonido de forma creativa en sus producciones pero otros, como Charles Chaplin, consideraron que la inclusión del audio rompería con la esencia misma del cine, por ello se esforzaron para postergar su uso el mayor tiempo posible.

El 6 de octubre de 1927, se estrenó *El cantor de jazz* (1927), considerada la primera película sonora de la historia del cine. Desde entonces, los realizadores empezaron a ver al sonido de una forma creativa, aunque también se convertiría en un gran desafío a la hora de grabar las imágenes. Técnicas como la grabación en varias cámaras, modulación exagerada en las conversaciones de los actores, entre otras, fueron



los primeros esfuerzos para incluir al sonido en el cine. Las películas que contaban historias de terror, comedia, criminales, melodrama, guerras y los musicales fueron las aclamadas por el público y por la industria del cine. La sincronización entre los diálogos de los actores, la música y elementos de ambientación se puede observar en producciones como *Love me Tonight* (Estados Unidos, 1932), de Rouben Mamoulian; *Le Million* (Francia, 1931), dirigida por René Clair; *Hijo único* (Japón, 1936), de Yasujiro Ozu; *Ángel Azul* (Alemania, 1939), de Joseph Von Sternberg, entre otros.

El cine de vanguardia empezó a consolidarse con la irrupción de Salvador Dalí y Luis Buñuel con las producciones audiovisuales de *Un perro Andaluz* (Francia, 1929) y *La edad de oro* (Francia, 1930). Buñuel también dirigió *Las Hurdes, tierra sin pan* (España, 1932), un documental que refleja las situaciones habituales de quienes viven en las comarcas situadas cerca de la ciudad de Salamanca, una zona olvidada e ignorada por las autoridades. En este film podemos escuchar la voz de un narrador que, fuera de encuadre, da explicación sobre la temática que se va abordar. Así es como escuchamos la voz del español Francisco Rabal decir: “En algunos lugares de Europa existen focos de civilización casi paleolíticas. En España, casi a 100 Kilómetros de Salamanca, hogar de alta cultura, se encuentran Las Hurdes, aisladas del mundo por montañas de difícil acceso y cubiertas por tupidos matorrales de presto y jara”.

Esta voz continúa informando, indicando y explicando durante todo el documental. Mediante ella se reconoce el lugar, se describe a las personas que habitan ese espacio y en nombre de ellos se cuenta una historia. En los 30 minutos que dura el documental no se escucha otra voz que la del narrador: es la conocedora de todo, predomina y guía al espectador en el descubrimiento de las imágenes. Al escuchar la narración del documental, es imposible no detenerse a pensar en los adjetivos y descripciones que se entrega al público. ¿Bajo qué mirada se construyen Las Hurdes?, ¿Qué se dicen de ellos y por qué? Por ejemplo, en el minuto 00:21, la voz en *off* dice: “En cambio, los enanos y los cretinos son numerosos. Generalmente sus familias los destinan al cuidado de las cabras. Algunos son peligrosos. Al encontrarnos con ellos o bien huían o nos atacaban a pedradas [...] La degeneración de esta raza proviene principalmente, entre otras causas, del hambre, falta de higiene y del incesto”.

Aquí haré referencia a otros documentales que utilizaron la voz en *off* de una manera diferente. Entre estos tenemos a: *Daguerréotypes* (Francia, 1976), de Agnès Varda, quien hace un homenaje visual a la cotidianidad que se vive en el distrito 14 de

París. Se observa a los comerciantes, al carnicero, al tendero y al peluquero. Es un filme que retrata la vida diaria de los pequeños comerciantes, y donde la voz en *off* de la narradora está más presente que las otras voces y acompaña a las imágenes. Describe el lugar en que habitan las personas, y el ambiente que envuelve a cada rincón o tienda; y utiliza elementos muy cercanos a la poesía para lograr este acercamiento. No es la única voz que se escucha en el documental, ya que también participan los comerciantes con pequeñas intervenciones.

Otro documental es *66 Scenes from America* (Dinamarca, 1982), dirigido por Jorgen Leth. Aquí el comentario en *off* entrega datos generales a manera de descripción, y su presencia es muy limitada en toda la película. Se podría afirmar que esta voz ayudó al director a contextualizar las imágenes que está presentando, y por supuesto la historia. No detalla ni dota de adjetivos a los personajes. Con la música de fondo, las imágenes y la voz del narrador, Leth logra construir un documental que muestra meticulosamente el modo de vida estadounidense. La voz utilizada para la narración de la película, al igual que los textos informativos y la voz de los personajes o actores, se convertiría de a poco en un elemento recurrente, con el cual los realizadores contarían para elaborar sus propuestas cinematográficas.

A diferencia del cine de ficción, los documentales fueron los que más optaron por utilizar la narración para contar historias. Durante los años siguientes, podemos evidenciar un cine que empieza a considerar al sonido como un elemento importante, necesario y trascendental. En este tiempo podemos constatar la consolidación del cine sonoro con varias temáticas: asuntos políticos e históricos, romanticismo y el auge del cine comercial. Entre algunas películas que se pueden mencionar, tenemos: *Ciudadano Kane* (Estados Unidos, 1941), del director Orson Welles; *A vida o muerte* (Reino Unido, 1946), de Michael Powell y Emeric Pressburger; *Ladrón de bicicletas* (Italia, 1948), dirigida por Vittorio De Sica; *María Candelaria* (México, 1943), del realizador Emilio Fernández; *Rio, 40 graus* (Brasil, 1955), por Nelson Pereira dos Santos; *La conversación* (Estados Unidos, 1974), de Francis Ford Coppola, etc. Igualmente, algunos cineastas que ampliaron los límites del cine sonoro por las contribuciones que realizaron fueron Clair, Mamoulian, Ozu, Eisenstein, Lubitsch, Reinor, Ford, Hitchcock y Wells.

En Latinoamérica también surgieron mentes brillantes. Puedo hacer referencia a la película *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Brasil, 1964), dirigida por Glauber Rocha. La historia narra la vida de Manuel, quien cansado del maltrato y la humillación

mata a su patrón y huye junto a su esposa hacia otras tierras para poner fin a su infortunio. El cubano Santiago Álvarez, conocido como director de documentales, produjo el corto *Ahora* (Cuba, 1968), en el que se muestran las manifestaciones de la población negra en Estados Unidos y la brutalidad con la que reprende la policía a los manifestantes. Este corto solo utilizó imágenes de las manifestaciones y la canción *Now* de Lena Horne.

El lenguaje cinematográfico se convirtió en un medio alternativo para contar historias y transmitir sentimientos y mensajes, lo que motivó siempre a los cineastas a buscar la innovación a través del uso de nuevas técnicas. En esta época, el cine se vio inmerso en el espectáculo, por lo que se abordó, mayoritariamente, temas comerciales. Películas como *El exorcista* (1973), *Tiburón* (1976) y *Las Guerras de las Galaxias* (1977) movieron cantidades impresionantes de dinero. El mundo de los efectos especiales se abrió para los cineastas y para un público ávido de nuevas emociones. El entretenimiento presionaba a los directores para crear producciones nuevas y novedosas.

### **Cine digital (1969)**

En la historia del cine, los avances tecnológicos permitieron abrir un abanico de posibilidades que significaron cambios importantes. En esta última etapa también ha tenido lugar una transformación radical, incluso más extrema que la introducción del sonido. El cine no dejó de crear e innovar, tanto en las historias como en los elementos cinematográficos que se podían utilizar para alcanzar el éxito taquillero. Uno de los filmes más influyentes de la época fue *Pulp Fiction* (Estados Unidos, 1994), de Quentin Tarantino. Aquí se debe resaltar enormemente el diálogo entre los personajes, el cual lleva al espectador a disfrutar de aquello que se muestra y de lo que solo existe en la mente de los criminales. Por esta producción y otras más, Tarantino se convirtió en un referente para los realizadores de los años noventa.

Algunas películas que optaron por la caracterización psicológica de los personajes son *La lista de Schindler* (Estados Unidos, 1993), de Steven Spielberg; *El sexto sentido* (Estados Unidos, 1999), dirigida por M. Night Shyamalan, entre otros. Estas películas buscaron encajar en la nueva era del cine pero con una narrativa del cine clásico. Las innovaciones tecnológicas dieron paso a que los directores implementaran nuevos planos en las grabaciones. Así se descubrieron las alternativas que entregaban el

mundo de los efectos especiales. Por ejemplo, se empezó a utilizar efectos como el fly around en movimiento para escenas de batalla o combates, los largos travellings, presentación de cuatro tomas continuas, flashbacks, entre otros. Otra de las producciones que se debe nombrar por la utilización de los efectos especiales es la del neozelandés Peter Jackson, creador de la trilogía sobre *El Señor de los Anillos* (Estados Unidos-Nueva Zelanda, 2001-2003).

Cousins indica que el cine asiático también despuntó en esta etapa. Las películas realizadas por los cineastas de Asia se caracterizaron por su sobriedad y sensualidad. Una muestra de ello es la película *Deseando Amar* (Hong Kong-Francia, 2000), dirigida por Wong Kar-Wai, en la que se muestra la cotidianidad de cada uno de los personajes y su lucha contra el olvido y la desesperanza. En Latinoamérica se estrenaron películas como *Amores Perros* (México, 2000), *Y tu mamá también* (México, 2001), *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002), etc. Los realizadores han experimentado los grandes cambios que trajo el cine digital y han logrado descubrir la ausencia de límites en el lenguaje cinematográfico.

## Capítulo dos

### **El gran locutor cinematográfico: el peso de la narración en el cine documental ecuatoriano**

El director cinematográfico debe tomar varias decisiones al momento de proponer el desarrollo del documental. Ninguna decisión queda fuera del relato y de lo que se quiere lograr. ¿Qué se dice sobre aquel suceso?, ¿cómo se cuentan los hechos?, ¿cuándo se narra lo sucedido?, e incluso ¿quién o quienes narran la historia? Son preguntas que rodean a esta propuesta que busca escuchar al cine documental ecuatoriano a través de la voz, o voces, que se eligen para narrar las historias. Se puede asegurar que el lugar de enunciación del documentado y documentador se construye a través del uso de determinados recursos narrativos que incluye el empleo de una o varias voces.

Durante este capítulo propongo rastrear las dimensiones que atraviesan la voz del narrador que es utilizada en tres documentales ecuatorianos: “La muerte de Jaime Roldós” (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. 2013. 125 min.), “Con mi corazón en Yambo” (María Fernanda Restrepo. 2011. 137 min.), y “Labranza oculta” (Gabriela Calvache. 2010. 66 min). De ahí que, este texto mantendrá un orden, que no limite el cruce entre los diferentes niveles, estructural con fines netamente descriptivos y sistemáticos para facilitar el reconocimiento de los niveles de análisis propuesto en este trabajo. No explicaré con detalle cada una de las historias que se narran en los tres documentales escogidos, pero sí rescataré aquello que considero importante, esperando que esto sea suficiente para despertar en los lectores el deseo de ver alguno de ellos.

El documental “La Muerte de Jaime Roldós” (re)construye la historia del ex presidente y su incidencia en el país desde cuatro instantes: un primer momento, a modo de introducción, en donde se plantean las distintas aristas desde donde se puede narrar la muerte de Roldós -hace un especial hincapié en la arista social y en el impacto que tuvo su muerte en la colectividad ecuatoriana-; un segundo momento, más descriptivo que interpretativo, en donde el director repasa los años previos a la llegada de Roldós al poder, sus políticas de gobierno una vez elegido primer mandatario y las causas de su muerte -aquí, el documental plantea la existencia de una conspiración político- militar como motivo principal del deceso-; en un tercer momento se analiza cómo se ha

interpretado, analizado y explotado la figura de Roldós después de su muerte y, en la parte final hace una conclusión en donde reflexiona, justamente, sobre la importancia de la memoria histórica. Ya en el epílogo, la voz del documental comparte: “Al escribir la historia no sólo elegimos lo que recordaremos. Sobre todo, elegimos lo que olvidaremos porque no nos conviene. Todo depende de quién recuerda, de quién elije recordar y de quién olvida”.

El secuestro, desaparición y asesinato de los hermanos Restrepo se retrata en el documental “Con mi corazón en Yambo” dirigido por la hermana menor de los jóvenes Restrepo, María Fernanda. El filme pretende, a grandes rasgos, ayudarnos a entender qué pasó y a combatir la amnesia social. Este último, a caso, es el objetivo más significativo del trabajo de Restrepo que, a medida que nos introduce en la historia con un relato personal, construye una memoria colectiva. El documental tiene el cartel de “prohibido olvidar”: el no recordar es legitimar los crímenes de Estado y, más aún, es vivir en la injusticia permanente. La directora no sólo detalla los hechos relacionados a la desaparición de sus hermanos y evidencia los años de drama familiar, sino que reivindica a la memoria como instrumento, precisamente, de justicia.

“Labranza oculta” es un documental más bien clásico, lineal, que cuenta la historia de la reconstrucción de la Casa Alabado a través de las manos que, en efecto, la reconstruyeron. Gabriela Calvache, directora del filme, opta por enfocarse en los albañiles y, en esa decisión, declara su intención de construir una historia de reivindicación. Calvache pone los focos sobre un grupo invisibilizado a lo largo de los años, pero que ha sido actor fundamental en el levantamiento de este Quito que conocemos y, particularmente, del Centro Histórico que presumimos.

En la simplicidad del relato, la narración de la misma Calvache logra dibujar una historia de contraste social entre los ingenieros (y el grupo que ellos representan) y el maestro mayor (y el grupo que él representa). Esta dicotomía que guía al documental se potencia con la inclusión de las voces de los albañiles. Ahí, el filme entra en otro escenario: uno en el que el espectador y la voz del personaje entra en empatía, lo que genera, justamente, la visibilización de aquel cuya historia no conocíamos y cuyo discurso no entendíamos. A partir de esa experiencia, Calvache logra su objetivo: la reivindicación de un grupo social y la construcción de una historia a través de las voces y la memoria de quienes labran ocultamente.

## 2.1 Método de análisis de los tres documentales ecuatorianos

El cine documental nos entrega una visión privilegiada del mundo. Nos acerca de una manera diferente a las pequeñas o grandes historias que se entretajan fuera de la historia oficial. Los documentales son, para mí, una parte importante de aquello que se dice y se mira sobre el mundo. Mi interés por este tipo de cine surgió cuando descubrí que el cine documental es la mezcla perfecta entre el arte audiovisual y el periodismo. Al realizar una breve recapitulación de los documentales que he visto, recuerdo varias anécdotas, imágenes y testimonios que me impactaron. Recuerdo además la curiosidad que siempre surgía al escuchar aquellas voces graves y neutras que relatan una historia desde un lugar impreciso. El dueño de esa voz se presentaba como el conocedor de todo aquello que para el espectador resultaba oculto. Fueron contadas las veces en las que esa voz tuvo un rostro.

Existen varias formas de abordar el cine documental ecuatoriano hecho en los últimos tiempos, una de ellas es la manera en la que se escucha a estas producciones audiovisuales. Muchos trabajos académicos han centrado su interés en conocer la representación de los documentados, mediante el análisis de las imágenes, mientras que yo tengo una especial fascinación por las voces que se escuchan en este cine, que al igual que las imágenes representan y construyen imaginarios, ideas, verdades, identidades, memorias, etc.

Es vital analizar y debatir sobre el uso de la voz del narrador que articula a los documentales ecuatorianos y asumir un reto complejo que incluye lecturas diversas y puntos de vista variados sobre el contenido audiovisual. En este sentido, propongo identificar cómo opera la voz del narrador utilizada en tres documentales ecuatorianos producidos en los últimos años: *La muerte de Jaime Roldós* (2013), *Con mi corazón en Yambo* (2011), y *Labranza oculta* (2010).

Para alcanzar esta tarea, en el capítulo dos trabajaré a través de cuatro niveles de análisis que permitirán observar a los documentales ecuatorianos e identificar cómo se construye la voz en los mismos: 1) asociación de la voz-imagen; 2) modalidades de representación y voces del documental ; 3) locución cinematográfica; 4) tipos de narradores.

El capítulo, consecuentemente, estará dividido en 4 subtemas correspondientes a cada nivel. Cada subtema empezará con una introducción conceptual que guíe el análisis

de cada dimensión, una especie de paraguas teórico que delimita el campo de observación de los documentales. Posteriormente, entonces, se analizará en cada documental cómo estas categorías operan o se evidencian en cada uno. No pretende ser un análisis esquemático, sino flexible y transversal.

Una vez realizado esto, en el tercer capítulo me concentraré en la relación que existe entre la voz del narrador y las otras voces que aparecen en los documentales ecuatorianos, como un espacio de tensión en el que construye diferencia y memoria. En este sentido, este trabajo académico pretende convertirse en un aporte para continuar con el debate y el diálogo sobre el cine documental ecuatoriano, sus características, desafíos y estrategias; además de poner en la mesa de debate el uso de la voz del narrador y las voces de los testigos.

### **2.1.1 Ver imágenes, oír sonidos: lo audiovisual en el cine documental**

Mirar y oír son acciones que se puede realizar independientemente. Pero, cuando confluyen las imágenes y los sonidos, en un mismo espacio, se debe hablar de la influencia que tiene la una en la otra.. No se trata de retomar los mismo debates de los años 70, en los que se cuestionaba la importancia de la imagen sobre el sonido, o viceversa. Sino observar la potencia que tienen de transformar la percepción de las cosas al combinarse. El cine favorece a la voz al ponerla en evidencia y resaltarla de los demás sonidos que conformar una escena. Esto no quiere decir, necesariamente, que la imagen cinematográfica no habla por sí misma. Tampoco se trata de poner la voz sobre la imagen sino más bien de mirar el valor añadido y el potencial de la una y la otra cuando se mezclan. Es claro que la imagen imagen puede ser múltiple, sin embargo la voz se convierte en soporte de la expresión verbal y marca los tiempos y estructura de la mirada.

Esto podemos observar en el documental La muerte de Jaime Roldós. La narración en off de Manolo Sarmiento a los 72 minutos del film dice: “La correlación de fuerzas de América Latina se modificó abruptamente en pocas semanas. Dos meses después de la muerte de Roldós el 31 de julio de 1981 murió en otro accidente de aviación su principal aliado en Centro América, el líder panameño Omar Torrijos. Quedó así anulado cualquier posible liderazgo contrario a las políticas de Reagen en América Latina”. Las imágenes que se presentan en estas escenas no están asociadas a la



narración. Son imágenes que corresponden a otro acto, sin embargo no causan distorsión ya que la voz en off se encarga de guiarnos y explicarnos la historia.

Hay varias razones por las cuales el sonido se convierte en un elemento diferenciador en el lenguaje cinematográfico. Una de ellas es que el oído tiende a ser más rápido que la vista, a excepción de aquellas personas que se ven en la necesidad de entrenar y fortalecer la sensibilidad de un sentido, sobre los otros, para comprender el mundo. “En un primer contacto con un mensaje audiovisual, la vista es, pues, más hábil espacialmente y el oído temporalmente” (Chion; 2013:18). Es importante señalar que estos planteamientos no hacen referencia al cine mudo que utilizaba, mayoritariamente, montajes de sucesos rápidos para evitar la complejidad en la imagen y facilitar la percepción temporal. Se trata más bien de mirar al cine sonoro porque al imprimir la voz en su imagen puntualiza, destaca y traza el trayecto a seguir.

Ciertamente, nos servimos del oído para obtener mayor información de lo que estamos mirando o este se convierte en nuestro guía para entender la imagen que se nos muestra porque no es sencilla o clara. En el cine, la mirada se mantiene delimitada mientras que el sonido tiene cercanías más imprecisas. En sí, el sonido hace ver en la imagen algo distinto a lo que se vería sin él y la imagen transforma al sonido porque suena distinto a lo que resulta en la oscuridad. Es por ello que se considera que el *valor añadido* es mútuo.

[...] para el cine, son que el sonido es, más que la imagen, un medio insidioso de manipulación afectiva y semántica. Sea que el sonido actúe en nosotros fisiológicamente (ruidos de respiración); o sea que, por el valor añadido, interprete el sentido de la imagen, y nos haga ver en ella lo que sin él no veríamos o veríamos de otro modo. Por eso, el sonido no se puede investir y localizar del mismo modo que la imagen. (Chion; 2013:34)

Las imágenes y sonidos son fijados en fragmentos de película que pueden ser editados a voluntad del realizador o productor. Cabe indicar que el plano por sí solo no es considerado una unidad narrativa audiovisual porque logra exhibirse como una unidad neutra. Es decir que puede ser entendido por quienes elaboraron la película como por los que la miran. Caso contrario sucede con el montaje de los sonidos que no crea una independencia narrativa debido a que los cortes no son identificables por todos. Esto se debe a que ellos no se sitúan, necesariamente, en una línea de tiempo y por lo tanto su representación en nuestra memoria es compleja. La ruptura o separación de las imágenes

y sonidos promueven una expresión individual y momentánea. En concreto, la voz en lo audiovisual es una voz filmada, es una voz que de alguna manera tiene una relación íntima con lo visual.

En el documental *Con mi corazón en Yambo* escuchamos la voz en off de la realizadora - narradora decir: “En mi casa el aire era tan pesado. Todo era tan lento, los meses eran cada vez más largos. Nos quedamos solos. El silencio nos duró casi un año hasta que no se pudo más. Mis papás dejaron de seguirle el juego a la Morán y decidieron contarle todo. Las imágenes que acompañan a esta narración son detalles de la casa donde María Fernanda Restrepo vivió su niñez junto a sus hermanos. Estas imágenes hacer mezclas con la narración en primera persona se convierten en un espacio de nostalgia y vacío. Sin embargo, estas imágenes llegan a tener contexto y sentido por la narración de María Fernanda Restrepo que traza los límites de lo imaginable.

El sonido, coordinado con el tiempo, no implementó procedimientos de puntuación de las escenas o diálogos. Sin no más bien instauró un medio más sencillo y prudente que disminuyó considerablemente el trabajo de los actores que debían utilizar varios elementos narrativos (gestual, visual y rítmica). En la mayoría de casos, la puntuación sonora está a cargo del montador o sonidista quien decide el lugar en el que se colocará dicha puntuación musical. Pero también los puntos de sincronización pueden establecerse a través de cortes visuales de la imagen o con palabras que son destacadas de los diálogos a través del comentario de la voz del narrador.

Sin embargo, esta acción no despoja de la relación que debe existir entre la escena y la película. Michael Chion utiliza el término *síncresis* para referirse a la unión espontánea que surge cuando un sonido e imagen coinciden en el mismo espacio. “La *síncresis* es la que permite el doblaje, la postsincronización y el sonorizado, otorgando a estas operaciones un amplio margen de elección. Gracias a ella, para un solo cuerpo y un solo rostro en la pantalla, hay decenas de voces posibles o admisibles...” (Chion; 2013:56)

El sonido fuera de campo a diferencia de las imágenes no tienen, en su mayoría, un espacio específico, por ello se tiende a limitar su ubicación de acuerdo a la fuente, aunque esta puede ser invisible temporal o definitivamente. Mientras que el sonido off proviene de una fuente supuesta que está ajena a la imagen, tiempo y lugar de evocación, estas son conocidas como las voces de narración o comentario (voice en off o over) y

música orquestal. Resulta interesante, pensar en la voz como objeto sin reducirla tampoco a la función que cumple como medio de expresión.

Efectivamente, el sonido en el cine va de la mano con la imagen. Por ejemplo, los diálogos y efectos sonoros que aparecen junto a las imágenes que se proyectan y que logran guiar la atención del espectador hacia un punto específico. La voz humana es la que resalta entre los demás sonidos que escuchamos porque jerarquiza el espacio sonoro en la película. Pero esto no quiere decir que eliminemos completamente los demás sonidos como la música, ruidos y silencios. Una de las voces que resaltó en el cambio del “cine mudo” o “cine silencioso” es la voz que se oye pero no se ve, aunque ésta forme parte del entorno sonoro. Y es que la voz resulta problemática en cuanto a su presencia, separación, poder y contorno de la imagen. Por último y simplificando, la combinación audiovisual motiva a que una percepción influye en la otra y la transforme.

Empezando por la voz, denominada igualmente fuera de campo, de un personaje que ha salido de la imagen, pero sigue estando ahí; o bien de la voz de un hombre que nunca hemos visto pero esperamos ver, porque lo situamos en algún lugar contiguo en relación al encuadre y en el presente de la acción. Está claro que lo que más nos va interesar son esos sonidos y esas voces, que no están ni completamente dentro ni evidentemente fuera: porque es seguramente ahí, con esas voces y con esos sonidos a los que se les ha dejado errantes por la superficie de la pantalla, donde entra en juego toda la fuerza del cine como tal (Chion; 2004:14)

En definitiva, todo lo que surgen en nuestra mente luego de mirar los tres documentales es fruto de la sincronía que existe entre las imágenes, voces y sonidos.

### **2.1.2 Modalidades de representación y voces del documental**

Bill Nichols y Carl Plantinga, importantes teóricos del cine documental, proponen modelos y categorías que están estrechamente vinculados al uso de la voz en el cine. La tipificación de los documentales bajo estas características permite no solo ordenarlos sino conceptualizarlos para su aplicación histórica. Ambos autores enuncian diversas formas de clasificar y concebir a los documentales según su naturaleza y ciertos elementos determinantes. La tipología de Nichols (1997) se centra en las diversas formas de representar la realidad, por ello su planteamiento se basa en modalidades de representación que son considerados patrones organizativos mediante los cuales se

estructuran la mayoría de los textos del documental. Estas modalidades se han convertido en prácticas documentalistas que escogen los realizadores para exponer y transmitir una perspectiva sobre la realidad. Son seis:

1. Expositiva. En esta modalidad, Nichols indica que la argumentación ofrecida por la “voz omnisciente” subordina a las otras voces que aparecen en los documentales, y la principal función de esta voz es el mantener la continuidad retórica. “Determina férreamente las cuestiones de duración, contenido, límites o fronteras de lo que puede y no puede decirse, aunque pueda haber elaboradas concatenaciones de preguntas y respuesta, o incluso diálogo entre entrevistador o sujeto”.
2. Observacional. El realizador no interviene en el documental y el control se lo cede a los sucesos que se presentan frente a la cámara. En este cine “los sonidos y las imágenes utilizadas se registran en el momento de la filmación de observación, en contraste con la voice over y las imágenes de ilustración la modalidad expositiva”.
3. Interactiva. La autoridad textual se encuentra en los comentarios y respuestas que ofrecen los actores sociales. Aquí la voz del realizador se escucha como las de los demás personajes, es decir, no existe el comentario en voz en *off*. “La argumentación de cada uno de estos films surge indirectamente, a partir de la selección y organización de los testigos, en vez de directamente, del comentario en voice-over de un narrador”.
4. Reflexiva. La representación del mundo histórico se convierte en el espacio de reflexión, y la voz del realizador hace reflexionar sobre los acontecimientos. En esta modalidad se le presentan problemas al espectador. “Más que la sensación de la presencia del realizador en el mundo histórico observada en el modo interactivo, el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo”.

5. Poética. Esta modalidad tiene estrecha relación con conceptos como la fragmentación, impresiones subjetivas, surrealismo, entre otros. Más que entregar información al espectador, la modalidad poética crea un tono y un estado de ánimo determinado. En el cine documental esta modalidad se encuentra en las proyecciones de Walter Ruttmann, Jean Vigo y demás.
6. Performativa. Cuestiona las fronteras que se han establecido entre el cine documental y el cine de ficción. Este modo se interesa por la retórica y expresividad del filme para reconocer las cualidades que reviven la memoria a través del texto. El último modo propuesto por Nichols parte de las carencias de los modelos clásicos del cine documental.

Nichols también explica que el espectador no siempre es el mismo, las lecturas que se hagan de la realidad dependen del contexto y de la época en que se desenvuelvan, por lo que plantea la necesidad de relacionarse con el público de una forma distinta. Los modos de representación de la realidad fueron modificándose de acuerdo con el espectador y su modo de ver cine documental. Cada realizador, o director, opta por una o varias para transmitir y proponer a la audiencia un punto de vista del mundo.

Esta propuesta fue un punto de partida para que Plantinga proponga una nueva forma de entender al documental. Este autor considera útil la teoría de Nichols por el aporte descriptivo e histórico, pero percibe algunos problemas al momento de incluir a otras propuestas audiovisuales, como el cine documental experimental. Con el término *voz*, Plantinga divide a los documentales en tres voces que permiten abarcar a todos los documentales: voz formal, voz abierta y voz poética. Estas voces, a diferencia de las propuestas de Nichols, no son formas de representación sino maneras con las que el documental se dirige al espectador.

Plantinga, en su concepción de cine documental, sostiene que en la teoría de Nichols se subestima la capacidad de entendimiento de las audiencias, y considera que las voces en el documental ofrecen pautas para una correcta interpretación y clasificación. Cada una de las voces, utilizadas en este tipo de cine, responde a una relación igualitaria entre el cineasta y la audiencia, así como a una autoridad narrativa que surge del acercamiento del realizador con el mundo.

Todo filme está construido por humanos por algún propósito comunicativo, y el uso de la voz para denotar la perspectiva de la narración rinde homenaje al cine de no ficción como una forma humana de comunicación. Los filmes de no ficción son un texto físico usado para comunicar, en el que se incluye un discurso abstracto que representa la información que una parte del mundo proyecta, y una voz que expresa esa información desde una determinada perspectiva (Plantinga, 1997: 100).

Este autor critica duramente a la teoría de las modalidades de representación porque en ellas se subestima la inteligencia de las audiencias. Al hacer referencia a la voz adoptada por el cineasta, el autor propone una categorización basada en ciertas características que no establecen géneros sino examinan el objetivo de cada documental. Las voces documentales reflejan la relación que el documentalista tiene con el mundo y con los espectadores. Así, propone agrupar los modelos que formularon sus predecesores sobre el cine documental en un estudio de la combinación de la voz, no solo con el objetivo de caracterizarla sino para abordar otras funciones más importantes de los documentales y que tienen relación con los significados textuales.

Una cuarta manipulación discursiva de la información del mundo proyectado es la voz. La voz se relaciona con el “punto de vista”, pero los términos no son coextensivos. Pocos términos en la teoría filmica y literaria tienen tantos y tan variados significados como el de “punto de vista”. En relación con el cine, el término implica 1) la posición visual del espectador o personaje, 2) la actitud de un personaje o narrador hacia eventos del mundo proyectado, o 3) la actitud del discurso filmico en su totalidad (Plantinga, 1997: 139)

Por ello, en el análisis del cine de no ficción se debe incluir necesariamente los elementos que se seleccionan y los que se omiten. Esto no significa que se conocerá a profundidad todo el trabajo de producción, pero sí se convertirá en un punto de partida para acercarse a los aspectos retóricos del cine documental. “Conocer la historia de la producción de la película ayuda, sin embargo, porque el discurso es una construcción de los productores, y las selecciones y omisiones pueden surgir de consideraciones prácticas así como de propósitos retóricos” (Plantinga, 1997: 125).

El autor toma a la voz como el principal elemento a analizar y propone hacerlo en tres grados: 1) voz formal, que transmite ideas, posturas y conocimientos con absoluta seguridad como si se tratase de una verdad absoluta; 2) la voz abierta, que pone en duda cualquier idea o pensamiento; y 3) la voz poética, que explica los aspectos estéticos del mundo. En esta categorización también podemos evidenciar que la selección que hace el

cineasta sobre el uso de la voz en un documental está atravesada por varios motivos, entre ellos: la construcción de un discurso que impacte, conmueva y genere debate. Es decir que la voz que se utiliza en los documentales no es un simple recurso que aporta a la narración de los sucesos, sino que construye imaginarios, ideas, historias, verdades.

La voz del cine de no ficción puede ser descrita de incontables maneras, y ningún grupo de términos puede delimitar los tipos de perspectivas y tonos que puede tomar el discurso. La posición o actitudes que adopta el discurso hacia los eventos representados son variadísimas, tan variadas como las posibles posturas que toman los seres humanos hacia cualquier cosa con la que entramos en contacto. (Plantinga, 1997: 125).

La voz formal se caracteriza por su grado de intencionalidad y por ser portadora de un conocimiento superior; esta es la voz que se escuchaba, mayoritariamente, a inicios del cine de no ficción. En estos documentales la narración incluía la formulación de preguntas que serían resueltas a lo largo del filme. A diferencia de otros autores, Plantinga considera que esta voz no es parte de las estructuras convencionales del cine documental. Sin embargo, considera que la voz abierta puede ser una alternativa para quien no quiere trabajar o incluir en su propuesta audiovisual a la voz formal, ya que muestra, explica y provoca pero de una manera menos clara: no ofrece respuestas asertivas sobre el mundo. No es autoritaria, lo que permite que el espectador realice sus propias interpretaciones.

El uso de la voz poética en el documental tiene como objetivo explicar la realidad de forma sistemática y utilizando elementos artísticos-poéticos. Sin duda alguna, existe un mayor interés de la voz por crear una estética más que educar, informar o persuadir. Plantinga rechaza la idea de que los documentales, que muestran este interés estético, sean considerados como propuestas audiovisuales débiles. Tanto Nichols como Plantinga proponen una categorización del documental dialéctica y flexible; sus propuestas teóricas no buscan ser excluyentes entre sí, más bien se ubican como las bases para la comprensión del cine documental. Para ambos autores, esta comprensión parte de la forma en que el documental se dirige al espectador; es decir, la voz del documental, aunque sus planteamientos teóricos sean distintos. Estos autores asumen el reto de categorizar el documental bajo diferentes ámbitos.

Nichols comprende la clasificación del cine documental desde la perspectiva de género mientras que Plantinga toma como punto de partida a la voz que eligen los

documentalistas para representar una realidad. Ambas teorías podrían ser consideradas complementarias, las modalidades de representación de Bill Nichols sirven para identificar aquellas características que posee el documental con el uso de la voz, en tanto que Plantinga muestra interés por la voz o voces que se eligen los cineastas para dirigirse al público. Las propuestas teóricas planteadas no buscan encasillar al documental porque es evidente que, al ser un género cinematográfico tan complejo, se lo debe comprender desde el movimiento y la transformación.

## 2.2 Locución cinematográfica

Los tres documentales utilizan la voz de un narrador para contar los sucesos ocurridos en cada una de las historias pero también coinciden en que son los mismos realizadores quienes realizan la locución. Por ejemplo, Manolo Sarmiento y María Fernanda Restrepo son escuchados a lo largo del documental, incluso cuando están interactuando con los entrevistados o protagonistas. Pero en el documental “Labranza Oculta”, aunque se escucha la voz de Gabriela Calvache también se evidencia la presencia de otra voz que pertenece a un locutor externo que se encarga de narrar el pasado e historia de Quito. A diferencia de los dos primeros en este documental se puede evidenciar la combinación de una locución que corresponde al mismo realizador pero también una externa que cumple con formalidades específicas a la hora de aparecer en el campo sonoro del documental.

Dicho esto, podemos decir que los documentales que analizados en este trabajo académico tienen una marca intención de contar las historias desde su origen, es por ello que en su narración es común y fundamental hacer alusión a fechas históricas. “Un texto narrativo es una cadena de acontecimientos en relación de causa- efecto, que tienen lugar en un tiempo y espacio” (Carmona, 1991; 186). Precisamente, es lo que podemos evidenciar cuando escuchamos la voz de María Fernanda Restrepo al inicio del documental.

En esta ciudad nacieron mis hermanos Santiago y Andrés, aquí también nació yo. Mis padres vinieron de Colombia y decidieron que Ecuador era un buen lugar para vernos crecer a los tres. Él es Pedro mi papá, desde hace 20 años protesta enfrente de la presidencia con la foto de mis hermanos desaparecidos. Esta es la oficina de mi papá. En el 84, casi todos los ecuatorianos estábamos embebidos



de León Febres Cordero. Con mis hermanos cantábamos: Con León sí se puede. (Restrepo, 1min )

También adopta la misma perspectiva Gabriela Calvache cuando decide dar inicio a su documental desde la historia de Quito y hace referencia al imperio inca.

Esta parte de Quito es la más antigua, sobre esta ciudad la historia ha escrito muchas verdades pero ha dejado de escribir otras. La historia no sabe que era Quito antes de la conquista de los incas. En ausencia de escritura, la arqueología nos revela la existencia de asentamientos humanos. Pero la historia difundida de que en esta tierra hubo un Reino de Quito es controversial. Durante el imperio inca se cree que Quito fue la segunda capital del incario pero tampoco existe evidencia de esa historia, ningún resultado arqueológico contundente. Existe tan solo otra piedra inca utilizada en construcciones españolas. (Calvache, 1min)

El hecho de que este tipo de configuración rija en estos documentales ecuatorianos responde, probablemente, a la dinámica de la lectura de los hechos que prefieren contar de principio a fin y de forma lógica. Finalmente, a mi modo de ver, tenemos desde occidente una fijación con el pasado y la cronología.

### **2.3 De narradores y voces**

La composición de tomas, secuencia de imágenes, ambientación musical, entre otros elementos utilizados en los documentales, aportan a la re-construcción del mundo histórico y también reflejan las ideas del director. La voz del narrador, también, forma parte de esta gran composición y se suma para cumplir varias funciones: informar, guiar, contextualizar, resumir, juzgar, apelar, entre otros. Todos los elementos audiovisuales que forman parte de un documental tienen una razón de ser, según las diferentes estrategias que el director plantea, para presentar su propuesta discursiva. El proceso de selección de imágenes, encuadres, composición de tomas, registro de sonido, traducciones, uso de la voz del narrador, presentación de archivos, entre otros, son parte de las herramientas audiovisuales que están a la orden del cineasta.

Los cineastas María Fernanda Restrepo, Gabriela Calvache, Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento construyen su discurso cinematográfico a través de varias estrategias narrativas que incluyen el uso de la voz de un narrador. De hecho, la voz del narrador es uno de los recursos sonoros más utilizados en los documentales para guiar al espectador. La exposición que realiza tiene como fin mantener la retórica del discurso y ubicar al

espectador en un tiempo y espacio específicos. El narrador en muchos casos es una persona que cuenta con una vasta experiencia en locución, pero también existe la posibilidad de que el cineasta sea quien proponga una mirada sobre el mundo histórico a través de su propia voz. Cabe mencionar que en los tres documentales, la voz del narrador es la misma del realizador.

Siguiendo la metodología de análisis, abordaremos a la voz narrativa que está muy presente en los tres documentales ecuatorianos. En ellos podemos observar que el narrador opera en un texto filmico de diversas formas desde el narrador en primera persona hasta la voz sin cuerpo de un narrador con voz off o en over. Estos registros filmicos pueden manifestarse combinados, es decir la voz en over estar en la narración en primera persona o en el relato que se presenta en tercera persona.

### **2.3.1 Con voz propia: la narración del documental ecuatoriano en primera persona**

La subjetividad que se construye con los testimonios no es transferible. Pero la forma de evocar el pasado, reconstruirlo y presentarlo no depende del testigo sino de quien está frente a la organización de los relatos. Los testimonios que aparecen en los documentales analizados refuerzan la puesta en escena y permiten tener una lectura totalitaria de la historia. En ambos documentales “La Muerte de Jaime Roldós” y “Labranza Oculta” se evidencia la presencia de un narrador que no se involucra en la historia, más bien es un observador crítico que toma distancia de los hechos narrados. Pero esto no sucede con la narración del film “Con mi corazón en Yambo”. En éste escuchamos una voz que muestra una especial sensibilidad frente al relato. Además, en la narración se evidencia el lugar de enunciación del realizador, quien no es simplemente un espectador sino un personaje mismo de la historia.

La narración del documental, en primera persona, pone en evidencia el lugar de enunciación del autor y por ende su postura frente a los hechos contados. La incorporación de esta narración modifica la relación entre el relato, los testigos, personajes y espectador. La información que el público recibe del documental, en que se evidencia el lugar de enunciación del narrador, no es la misma ya que esa voz está cargada de significado por la experiencia de lo vivido, posee una verdad y un punto de vista. Como indica, Juan Martín Cueva, “el documentalismo en primera persona” se

muestra como una tendencia que los realizadores ecuatorianos están adoptando en sus propuestas cinematográficas. Cuando los documentalistas eligen filmar y narrar memorias personales, se convierten en la parte central del film, esto a su vez entrega a la historia un grado alto de veracidad.

Aunque es una hipótesis un poco aventurada, porque estamos hablando de una cinematografía en expansión, que no ha alcanzado las dimensiones suficientes como para establecer tendencias de modo inobjetable, me atrevo a decir que quizás el uso de la primera persona es uno de los rasgos que caracteriza nuestras obras más relevantes y las que han tenido mejores resultados, incluso en su aceptación por parte del público. (Cueva, 2015: 141)

Dentro del campo de estudio de Bill Nichols, sobre los modos de representación en el cine documental, se puede indicar que el uso de la primera persona en la narración del film corresponde al performativo y participativo. Aunque no son exclusivos de cada texto ya que, como, lo mencionamos en el primer capítulo, los modos de representación pueden coexistir en una misma película. El director se convierte en un protagonista de la película, es decir es visible ante las cámaras, su narración se puede escucharse a través de una voz en off o voz en over de forma directa y el lugar de enunciación es claro. Pablo Piedra, en su libro “El problema de la primera persona en el cine documental”, menciona que en el discurso documental se podría distinguir “tres instancias de enunciación: un sujeto que habla sobre sí mismo, un sujeto que habla con el otro y un sujeto que habla sobre el otro”. (Piedra, 2014: 9)

La narración desde el yo que realiza Restrepo, agrega al film una dimensión afectiva muy importante. Esto no sucede con los otros realizadores-narradores, ya que Gabriela Calvache y Manolo Sarmiento terminan ocupando el espacio de la reflexión intelectual, en sus propuestas audiovisuales. Esto los podemos evidenciar a los 9 minutos del documental cunado Restrepo en voz en off menciona: “Éramos una familia formal de la cual nos queda una sola fotografía todos juntos. Fue en la graduación del Santy, las demás por una extraña razón fueron desapareciendo de mi casa, como incompletándonos del todo” (Restrepo, 9 min)

Al mismo tiempo se puede evidenciar que los documentales que utilizan a la primera persona como el lugar de enunciación de la narración cambian la relación entre el público, el film y el director. El grado de involucramiento de los espectadores crece y esto sucede gracias a la visibilidad que es transmitida a través de una voz y un rostro que encarnan la historia. Juan Cueva afirma que el narrador que participa activamente del

documental deja de ser únicamente un narrador para mostrarse como parte de los elementos de representación de la película. Con su participación provoca una reflexión sobre los hechos presentados. Y, además, logra transmitir sus sentimientos hacia los espectadores que, naturalmente, sienten empatía con la historia.

La relación del discurso cinematográfico con la realidad es lo que varía cuando ese discurso está construido desde un narrador omnisciente, desde un narrador ficticio de percepción limitada, desde el intento de dar la voz a otra persona, o desde el ejercicio de la palabra en primera persona; persona que necesariamente se incluye en el dispositivo fílmico y asume esa enunciación como propia, como subjetiva, como limitada, como discutible y no como una verdad. (Cueva, 2015: 144)

“Con mi corazón en Yambo” es uno de los documentales ecuatorianos que ha hecho uso de la primera persona. Así durante el desarrollo de la película podemos notar como María Fernanda Restrepo genera una cercanía hacia su memoria personal, y familiar, a través de recuerdos de la niñez y adolescencia. Estas evocaciones personales también parten de una memoria social, o colectiva, en la que se asocia la forma de entender una realidad por parte de un grupo de personas. El lugar de enunciación de la directora del documental es la primera persona, y desde ahí hablan con y sobre los demás testigos. Es importante mencionar que este lugar de enunciación no se limita únicamente a tratar temas personales, sino que es una suerte de interacción entre lo privado, público, político, social, entre otros. El realizador es quien asume el protagonismo de la historia y se dirige al espectador para contar sus pensamientos, sentimientos, inquietudes y ausencias. Se presenta como un narrador en primera persona que hace uso de la voz en off en la mayoría de escenas pero es una voz que tiene voz y cuerpo y lo que rompe así con el uso de la “voz de Dios”.

Esta particular forma de vincularse con la realidad da un giro epistemológico: ya no se trata de una explicación, de un análisis o de una mostración del mundo (relación monológica con el objeto), sino que el otro es necesario para lograr una percepción del yo (relación dialógica). En la voluntad de tender puentes entre la subjetividad del realizador y otras subjetividades sociales que comparten el terreno de la 15 representación, estos documentales construyen un discurso personal que se conecta recurrentemente con lo social y lo colectivo. (Piedras, 2014:226)

### **2.3.2 Narrador en segunda persona**

Este tipo de narrador se caracteriza por ser también un personaje dentro de la historia pero no es el personaje principal. Su narración parece ser reflexiones para sí mismo. Es decir que crea la sensación de la que historia se la está contando asimismo o a un yo desdoblado. Este recurso narrativo es poco común en los documentales. Sin embargo resulta fascinante para aquellos realizadores que quieren dirigirse a una persona en concreto para trastocar su autoridad. La voz en segunda persona se caracteriza por buscar en el lector la complejidad de la narración. Al escuchar esta narración podríamos confundirla con un monólogo del protagonista. Claramente, este tipo de narración no se encuentra en los tres documentales que estamos analizando en este trabajo académico.

### **2.3.3 Narrador omnisciente: mirar sin ser mirado**

Según Silvia Adela Kohan, el narrador omnisciente posee un ángulo de visión desde el cual puede percibirlo todo. La autora menciona que este narrador conoce, incluso, los sentimientos de los personajes y sabe más de la historia, por ello habla en nombre de ellos. Advierte que al usar un narrador omnisciente se tiene una visión total, o selectiva, de la historia. Entre las características de este narrador, resalta que “es una voz que no sabe de dónde proviene, parece saber lo que ocurrió y va a ocurrir, se mueve sin trabas en el tiempo y el espacio, hace juicios, proporcionar verdades, entre otros” (Kohan, 2011: 62).

La voz del narrador omnisciente traza el camino de lo que vamos a ver y escuchar sobre nuestro mundo habitual. Moldea nuestra perspectiva y refuerza un punto de vista, informa y persuade. Pero ¿a quién o a quiénes representa esa voz que nos habla con tanta certeza, que problematiza y da soluciones?

El filósofo Santiago Castro-Gómez hace referencia a la *hybris* del punto cero como un lugar de enunciación desde el cual se puede mirar sin ser mirado. “Se trata de una plataforma inobservada de observación a partir de la cual un observador imparcial se encuentra en la capacidad de establecer las leyes que gobiernan tanto al cosmo (de la mirada) como a la polis (mirada)” (Castro-Gómez, 2005: 27). Es decir, la *hybris* del punto cero disuelve el lugar de enunciación y motivación del realizador, bajo ella se construye un discurso audiovisual monofónico que goza de validez universal.

Así es como ciertos documentales generan un relato fílmico a través de una marcada asimetría en la representación de los que están bajo la mirada y los que miran. Esta acción conlleva señalar, indicar, retratar y describir características de los sujetos de los cuales se está hablando. Para Alex Schlenker, la *hybris* del punto cero equivale a la voz omnisciente porque es un lugar desde el que se garantiza mirar sin ser mirado. Menciona que estereotipar no es uno de los objetivos deseados por el realizador de documentales pero esto puede llegar a suceder por el control que se ejerce sobre la representación. Esta voz es también llamada la *voz de Dios* podría ser considerada neutral y objetiva, y sin embargo se ubica como la portadora de la verdad absoluta: una voz que narra y no se inmuta con ninguna imagen, ninguna historia.

El recurso expresivo que me permite sugerir tal trazo divisorio y la posterior agrupación es el uso diferenciado de la llamada voz en off, entendida de manera general como el relato sonoro sobre alguien ausente del encuadre. Tengo la sensación que aquellos narradores que nos “cuentan” la historia documental - por lo general sobre un otro atrapado en la adversidad de lo marginal (el afro, el indígena, la mujer, los grupos GLBTI, los migrantes) sin dejar en claro quién y por qué habla, desarrollan un discurso que se sitúa en la *hybris* del punto cero, a salvo de toda exposición (Schlenker, 2014: 175).

El control de la representación se ejerce en la mirada (fuera de cuadro) y en el tiempo de exposición de esa mirada. Schlenker asegura que la voz en *off* puede operar como un dispositivo de enunciación de una espacio-temporalidad, y cita como ejemplo documentales ecuatorianos como: *De cuando la muerte nos visitó* (2002), *Abuelos* (2011) y *Con mi corazón en Yambo* (2002), en los que claramente se puede evidenciar la participación subjetiva del realizador que es parte del relato: “en ellos no se retrata a un otro desprovisto de voz y atrapado en la ciénega compuesta por múltiples formas de exclusión, sino a unas mismas que narran los modos con los que hacen frente a la muerte y sus secuelas” (Schlenker, 2014: 178).

Otro autor que considera que el documental puede, además, hablar y dejar hablar al otro, es Antonio Weinrichter. El autor hace referencia a la usurpación de la voz del otro en el cine documental por medio del uso de la voz en *off*, que habló por el sujeto y con total plenitud de la realidad representada. “La llamada voice of God, esa voz llena de autoridad y plenitud epistémica -que lo sabe todo sobre el mundo representado-; propia de lo que Bill Nichols llamó modo expositivo” (Weinrichter, 2015: 28).

La voz del narrador omnisciente es la voz sin cuerpo que trae consigo muchas respuestas para saciar las inquietudes que pudiesen surgir en el espectador. Es la voz que no siente preocupación, tristeza, ira ni alegría. Se encarga de contar, explicar, comentar u orientar al espectador, en otras palabras, es el hilo conductor que asegura la unión entre los cientos de imágenes presentadas en un video. La utilización de una “voz omnisciente”, como la llama Bill Nichols, constituye el ejemplo más cercano de lo que sería un ensayo o informe expositivo. El narrador realiza ciertas acciones que demuestran su interés, por conducir la atención del espectador, hacia determinados puntos “claves” dentro del film. Un ejemplo de ello es el documental ecuatoriano *La muerte de Jaime Roldós* (2013) dirigido por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. El largometraje presenta los acontecimientos ocurridos en el periodo presidencial de Jaime Roldós Aguilera, denominado, en la historia ecuatoriana, como el “regreso a la democracia”. El presidente Jaime Roldós Aguilera, su esposa Martha Bucaram, integrantes de la comitiva presidencial y, otros tripulantes, murieron en un accidente aéreo. El hecho ocurrió el 24 de mayo de 1981 en el cantón Celica, provincia de Loja.

La voz de Manolo Sarmiento describe, sitúa, indica, reflexiona, exige y argumenta en torno a los acontecimientos y circunstancias de la muerte del ex presidente y líder político ecuatoriano Jaime Roldós Aguilera. “Al escribir la historia, sobre todo decidimos lo que olvidamos. Todo depende de quién recuerda. Cómo sería la historia del Ecuador si hablaran nuestros silencios”, asegura la voz en off que guía todo el documental. Al escuchar la voz de Sarmiento, se puede identificar su lugar de enunciación. Él no fue un testigo directo de la muerte del ex presidente. Su interés por mostrar este hecho histórico surge de una amistad con el hijo menor de Roldós, y por el hecho de ser ecuatoriano. Esto quizá se evidencia en el tono de la voz del locutor, que no varía mayoritariamente de una escena a otra; es decir, su voz se caracteriza por poseer un tono neutro que busca mantener una continuidad retórica entre las imágenes que se presentan y la línea histórico-política que atraviesa el documental.

El uso de elementos narrativos y discursivos, en la realización del documental, genera una postura política, ética e ideológica que a su vez produce cuestionamientos sobre el efecto de los mismos. En muchas ocasiones, en el documental se presenta la voz en *off* como una especie de oráculo. El narrador realiza ciertas acciones que demuestran su interés por conducir la atención del espectador hacia puntos “clave” dentro del film. Bill Nichols indica que la voz en *off* desempeña una función de dominante textual,

haciendo que el texto avance al servicio de la necesidad del argumento retórico. “En vez de erigirse como la manifestación del realizador individual, el texto demuestra ceñirse a las normas y convenciones que rigen una modalidad particular, y a su vez, se beneficia del prestigio de la tradición y de la autoridad de una voz socialmente establecida e institucionalmente legitimada” (Nichols, 1997: 67).

Es posible que el narrador sienta la necesidad de explicar al espectador lo que está viendo y así guiarlo durante todo el documental. Las múltiples ideas que pueden surgir al ver un documental son agrupadas cuando la voz en *off* participa, y las avala o las desecha. El uso de la voz en *off* produce acercamientos inesperados que establecen puntos de vista, aclaraciones o aportes que quiere proponer el realizador. Así, se considera que estas entradas de la voz en *off*, durante el filme, pueden influir en el juicio que esté construyendo el espectador sobre lo que se está mirando.

En el documental *Labranza oculta* (2010), de Gabriela Calvache, se encuentra una voz que explica, describe, enseña, evoca la memoria plasmada en los archivos históricos, desmantelando así los secretos que guarda la antigua y tradicional Casa del Alabado, construida en 1671. Este documental parte de la idea de que el espectador no conoce la historia que existe detrás de las paredes de dicho inmueble, y es la voz que abre el camino hacia esa realidad desconocida. “Siempre pensé que los albañiles que construían Quito eran anónimos. Es revelador descubrir que existe vasta información que demuestra que no fueron anónimos, simplemente no encontraron un lugar en la historia”, anuncia la voz al inicio del documental.

En estos dos documentales, identifico una voz en *off* alejada y neutral, aunque existe un notable interés por plasmar la historia y promover el debate social. No existe un lazo afectivo fuerte que implique un grado de locución más emotivo. Observo esta diferencia al comparar estos dos documentales en los que el narrador no ha sido testigo del hecho histórico, como en otros documentales en los que la voz en *off* o voz en *over* se levanta a través de la memoria. Esta es la gran diferencia entre la voz de *Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera en La muerte de Jaime Roldós* (2013), *Gabriela Calvache* (2010) y la voz de María Fernanda Restrepo, directora del documental *Con mi corazón en Yambo* (2011), y hermana menor de los jóvenes desaparecidos de los que se habla a lo largo del video.

La historia sucede durante la presidencia del socialcristiano León Febres Cordero. Esta voz narra lo ocurrido durante los 26 años de búsqueda que ha emprendido Pedro



Restrepo (padre de María Fernanda) por encontrar a sus hijos, Santiago y Andrés, de 17 y 14 años. También hace alusión a la ausencia y a la búsqueda de respuestas bajo la sombra de una memoria particular e íntima. “Santi tenía 17 años cuando tomó su última foto. El Nené tenía 14 y una energía interminable. Diez segundos, solo eso me queda para recordarles una y otra vez. Yo tenía 10 años cuando mis hermanos fueron desaparecidos por la Policía ecuatoriana”, dice la voz al inicio del documental.

El tono, la intensidad y el timbre de la voz varían de una escena a otra, de acuerdo con los recuerdos y sentimientos que se evocan. Es una voz introspectiva que narra, reflexiona, expone e interactúa. Así, María Fernanda Restrepo revive los recuerdos de su niñez y adolescencia, que transcurrieron bajo la idea de la vida y la muerte. No todas las voces que se presentan en el documental son iguales; cada una cumple un rol específico según lo que se quiera evocar, proponer o explicar.

En este sentido, se podría advertir que el lugar que ocupa la voz en *off* dentro del documental es central y privilegiado. Schlenker también se refiere a su aplicación como un recurso narrativo en los documentales. “Así por ejemplo, la voz en *off* puede llegar a operar como dispositivo de enunciación de un espacio-temporalidad que, si no acusa su participación en la historia misma, se diluye hacia la *hybris* del punto cero” (Schlenker, 2014: 177).

Con esto no se pretende señalar y catalogar a la narración en voz *off* como un elemento narrativo autoritario, persuasivo y sin sentido, sino que se busca problematizar su presencia dentro de los documentales ecuatorianos, para así poner a consideración su uso como constructor de espacios en los que se pide algo a los que están en el poder. Por ello, recuerdo el argumento de Joe Spence: “no debemos esgrimir la cuestión de la operación cultural y económica, sino considerar que todos los que están aquí tienen algo con que contribuir a los debates. Debe animarse a todo el mundo a que hable: si la gente no habla, entonces debemos averiguar por qué” (Spence, 2005: 11).

Los documentalistas se enfrentan al desafío de construir espacios críticos con la gente y para la gente. La voz del narrador es quizá de gran ayuda para el realizador que, en algún punto del documental, necesita entrelazar las diversas imágenes que forman parte del video, pero este recurso narrativo delimita las fronteras y los roles que cada personaje debe cumplir. Tal vez la meta sea esbozar un territorio aún nuevo: convertir al simple “testigo” o entrevistado en un participante activo que puede vivir más allá de la percepción, y posea una experiencia directa.

## Capítulo tres

### Voces de la memoria: el narrador y el testimonio en el cine documental ecuatoriano

Luego de realizar un análisis sobre la voz del narrador y las diferentes composiciones que se presentan en los documentales, avanzo en este tercer capítulo, reflexionando sobre la relación que existe entre la voz del narrador y las otras voces que se presentan en las producciones documentales ecuatorianas. Y así es cómo surge la pregunta: ¿cuál es el lugar que ocupa el testimonio en los documentales “La muerte de Jaime Roldós” (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. 2013.125 min), “Labranza Oculta” (Gabriela Calvache. 2010. 66 min) y “Con mi corazón en Yambo” (María Fernanda Restrepo. 2011. 137 min)?

#### 3.1 Memoria y olvido: la reconstrucción del pasado

Los tres documentales que se han planteado analizar en este trabajo apuestan por la reconstrucción del pasado a través del uso del archivo o testimonios. Si bien es cierto, la sociedad tiene diversas formas de evocar ese pasado, los lenguajes audiovisuales se convierten en un lugar privilegiado de para indagar el pasado. Los documentales, antes mencionados, están atravesados por hechos históricos que estos están mediados e interpretados desde la memoria. Estas dos dimensiones que forman parte de los films están en constante tensión dentro de la narrativa documental. “Del lado del testimonio se ubica el polo subjetivo de la narración asociado a los procesos de memoria y a la fidelidad del acto de testación. Del lado del archivo se ubica el polo objetivo de la narración relacionado con los procesos de la historia y la veracidad de los actos de documentación” (León;2017:19).

Los documentales suelen trabajar con estas dos dimensiones pero si se llega a evidenciar mayor presencia de la una sobre la otra. Es por ello que los documentales de la memoria se sustentan en el testimonio de los personajes involucrados directamente en los acontecimientos mientras que los documentales históricos trabaja, esencialmente, con imágenes que no son producidas por el cineasta. Los documentales ecuatorianos La Muerte de Jaime Roldós (2013); Con mi corazón en Yambo (2011) y Labranza Oculta (2010) se acercan al pasado histórico a través del testimonio y archivo.

Con mi corazón en Yambo (2011), de María Fernanda Restrepo, está basado esencialmente en el testimonio. Este documental de la memoria cuenta una versión de la historia desde la tragedia, dolor familiar y la lucha por encontrar la verdad sobre la desaparición de sus hermanos. María Fernanda Restrepo trabaja con un archivo histórico y familiar para acercarnos a sus sentimientos, pensamientos y ausencias que marcaron y marcan su vida. Este documental logró un impacto impresionante no sólo en el cine ecuatoriano sino también incidió en la memoria social, logrando la reapertura del caso de la desaparición de los hermanos Restrepo. Christian León, en su informe de investigación sobre la Memoria y subjetividad del cine documental ecuatoriano (2000-2015), destaca al documental Con mi Corazón en Yambo como representativo por su trabajo con la memoria y el testimonio. “Los hechos históricos son escenificados desde la experiencia vivida de la cineasta invistiendo al pasado de la potencia de los afectos. La película plantea un complejo juego entre objetividad e subjetividad, historia y memoria, archivo y testimonio en el cual la experiencia vivida da un nuevo sentido y dota de una potencia inusitada al pasado” (León; 2017:27).

Mientras que el documental La Muerte de Jaime Roldós (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera se puede notar que el sigiloso trabajo con el archivo es cimiento de los relatos y narración del film. A partir del uso del archivo el film busca deslegitimar la versión oficial sobre la muerte del expresidente Roldós. El narrador indaga sobre los hechos difundidos en distintos espacios y medios, contrasta versiones y reflexiona. Los testimonios de la familia de Jaime Roldós, especialmente del hijo menor, se entretajan en el documental que indaga sobre el accidente aéreo en el que murió el Mandatario, su esposa y la tripulación.

“La película surgió a partir de un largo proceso de 8 años de los cuales 4 estuvieron dedicados a la pesquisa de documentos y filmes en archivos de Ecuador, México, Argentina, Chile y España, su montaje se realizó a partir de 80 horas de archivo. La película de 125 minutos consagra la mitad del tiempo a la exposición y usos del archivo. Es por esta razón que consideramos a la película como la expresión más acabada del documental histórico en el cine ecuatoriano” (León; 2017: 29).

En el caso de Labranza Oculta (2010) podemos notar que la dimensión histórica de la narración se encuentra en la voz de la narradora y narrador, que recurren a diferentes documentos e imágenes de la historia de Quito. Aunque este documental cuenta con varios testimonios, estos no forman parte de la voz de los protagonistas o

testigos directos de los acontecimientos pasados. Gabriela Calvache asume el reto de mirar el pasado con la subjetividad del presente. Los tres documentales ecuatorianos hacen uso del testimonio o el archivo, de manera proporcional y de acuerdo a su objetivo, y reviven nuestra mirada y sentimientos sobre el pasado.

Uno de los límites del testimonio es que solamente puede dar constancia de un hecho vivido y que está limitado por la experiencia personal. Pero otra barrera es la institucional, que consolida un relato lleno de verdad y oficialismo y el cuál está siendo indagado y desmantelado a través del cine documental. En este espacio se refleja la lucha por la memoria. “Cada memoria sólo restituye una parte o fragmento del pasado. Por esto, ninguna memoria puede pretender la exclusividad, aún cuando algunas memorias, por ejemplo, la de las víctimas que se han intentado deliberadamente borrar o ahogar, merecen, por solo este hecho, una atención particular” (Groppo; 2002: 191) El caso de los hermanos Restrepo y Roldós evidencia la intención de borrar y negar la existencia de otras versiones de la historia. Muchos de estos intentos provienen de la estructura estatal que, en la mayoría de casos, llega a sobreponerse y controlar todo aquello que está fuera de los límites.

[...] Y entonces la desaparición de los hermanos Restrepo, que podría pensarse como un hecho de puro azar –“si estos muchachos se hubieran demorado diez minutos más...”, “¡diez minutos menos!”, “si la policía pasaba por otro lugar...”–, el documentalismo demuestra que no fue azar. Era una época donde la muerte y la impunidad del Estado dominaban. Fausto Basantes es otra prueba. La muerte de Roldós, aun cuando hubiese sido un accidente, se dio en un período donde la política global no permitía desobediencias. (Aguirre; 2015: 69)

En muchos casos la memoria se convierte en una bandera de lucha para aquellos individuos o grupos sociales que han sido víctimas de injusticias o tragedias. Ellos buscan incansablemente que los recuerdos se perpetúen y la memoria trabaje todo el tiempo. La memoria lucha contra el tiempo porque trae al presente, por medio de los recuerdos, aquello que consideramos pasado. “Con mi corazón en Yambo” (María Fernanda Restrepo. 2011. 137 min), “La muerte de Jaime Roldós” (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera. 2013. 125 min) y “Labranza Oculta” (Gabriela Calvache. 2010. 66 min) son documentales de la memoria que realizan una lectura del pasado. Los relatos que se presentan en estos films están al margen de la historia oficial y de los discursos que buscan justificar los delitos.

Pero también se convierten en un lugar para confrontar la historia y buscar la respuesta a las cientos de preguntas que se quedaron sin respuesta. Los tres documentales utilizan a un sujeto narrador para encarar el silencio y olvido. Así escuchamos al largo del film una voz que informa y cuestiona aquellos sucesos que ocurrieron durante un periodo de nuestra historia. Escuchamos narraciones que afrontan un pasado lleno de dolor, injusticia y violación a los derechos humanos. De igual modo, se reconoce los hechos, se da voz a las víctimas y se difunden otras historias y memorias que han estado fuera del registro histórico oficial. Cuando se rompe el silencio surge la esperanza de justicia y del no olvido. Escucho la narración de María Fernanda Restrepo cuando reclama a la memoria para rechazar la impunidad y sancionar la desaparición de sus hermanos.

Los principales responsables de las políticas represivas nunca fueron enjuiciados. León Febres Cordero falleció como un héroe, días antes de que pudiera entrevistarle. Veo como cientos lloraron por alguien que murió de viejo sin haber pagado por sus delitos. Cuando se debía haber llorado por todos los desaparecidos que no han podido ser llorados. Mi papá dice que uno empieza a perder desde que nace. Que la vida está llena de pérdidas pero uno tiene que enfrentarlas y punto. Yo he decidido no olvidar. (Restrepo, 2 min)

Pero ¿para qué recuperamos la memoria? El uso que le demos al pasado dependerá necesariamente de nuestra posición social, política y sentimental que tengamos frente a la vida. Contar con un pasado en nuestra historia de vida como individuos y sociedad es importante. Es necesario que la lucha contra el olvido se promueva desde todos los ámbitos, es muy valioso considerar que al reconstruir la memoria se está enfrentando a ese poder que insiste en el olvido como única salida al conflicto y a la reconciliación.

La justicia debe estar presente en la verdad histórica, es por ello que la lucha por mitigar cualquier golpe contra el olvido continúa presente en las víctimas. En tal caso, las pocas elecciones del pasado que se mantienen en el presente deben ser liberadoras. La constante difusión de esos recuerdos será una forma de inmortalizarlos y buscar justicia, sin embargo serán aún tan valiosos cuando se convierten en un ejemplo de aquello que no se puede repetir. Y en este acto se vería expresada la justicia por la cual militan ciertos documentales. Manolo Sarmiento rechaza al olvido, porque en este se encuentra el silencio motivado, en muchos casos, por intereses políticos y económicos.

Al escribir la historia no sólo elegimos lo que recordaremos, sobretodo decidimos lo que olvidaremos porque nos conviene. Todo depende entonces de quién recuerda, de quien elige recordar y de quien olvida. Me imagino que si Gabriel hubiese alcanzado a editar la historia del Ecuador, las imágenes que en ella veríamos mostrarían las carreteras, los puentes, las represas y los barriles de petróleo que nos ayudaban a salir del subdesarrollo. Pero qué imágenes tendría la historia del Ecuador si en algún momento empezarán a hablar todos nuestros silencios, ¿cómo sería esa historia? (Sarmiento, 1min, 59 seg)

Cada vez más las personas construyen su pasado por medio del cine. Sin importar el género o duración, estos films aportan a la reproducción de recuerdos e imágenes del pasado. Incluso han llegado a convertirse en una fuente de conocimiento histórico que trabaja con declaraciones de testigos directos o indirectos para interpretar ese pasado. “Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia” (Rosenstone, 1997:29).

La historia oficial se fija en los vecinos y fundadores de Quito pero sobre los indígenas que aquí vivieron y que levantaron los muros de la ciudad no se sabe nada. A lo largo de los siglos muchos historiadores y cronistas se refieren a los indígenas como una masa anónima y es en el anonimato donde la mayoría de indígenas han permanecido en la construcción de nuestra historia. (Calvache, 4 min, 38 seg)

En este sentido, los documentales sugieren varias lecturas del pasado desde diferentes perspectivas y dependiendo de los grupos sociales que se asuman como guardianes de la memoria. Los documentales “Con mi corazón en Yambo” y “La muerte de Jaime Roldós” apelan a un pasado traumático, sin dejar de abordar las consecuencias de esos actos en el presente. Los documentalistas de estos dos filmes participan activamente en la construcción de la memoria social, en el caso del documental dirigido por María Fernanda Restrepo, la memoria se sostiene sobre la cercanía y familiaridad de la directora con la historia narrada. Toda narrativa del pasado implica una selección de recuerdos. “La memoria es selectiva; la memoria total es imposible. Esto implica un primer tipo de olvido necesario para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades.” (Jelin, 2002: 29).

Existen agentes sociales que materializan esa memoria en diversos productos culturales como libros, museos, fotografías y películas, y que le dan un sentido cultural a ese pasado. Cuando los testigos hablan frente a la cámara están denunciando aquello que

para ellos ha sido un acto de injusticia, en sus palabras se encuentra el incesante reclamo y el llamado de solidaridad. Para ellos, este es uno de los actos más importantes contra la lucha al no olvido que les permite posicionarse en la esfera social e incluso política. “Todo testimonio es la crónica de un herido que está vivo; la muestra de una voluntad que narra” (Vich, 2004:110).

Cuando hablamos de memoria también nos referimos a esos acontecimientos que quedan en el olvido y por supuesto de los sentimientos que surgen como resultado del ejercicio de recordar. Seguramente, el tiempo aparece como el primer enemigo de la memoria, ya que este no sólo desvanece los recuerdos sino además puede ser el promotor de un continuo silencio. Por lo expuesto, es necesario entender que los individuos tienen el derecho a contar su propia historia, recordarla y recuperarla. Resulta muy extraño cuando el poder busca contar una historia para “recuperar la memoria del pueblo”, sin duda alguna esa acción busca algo más que la narración de los hechos o la justicia ya que es, precisamente, al poder al que le corresponde sancionar. En todo caso, el recuerdo y el olvido deberían ser una opción y decisión. Las narraciones de los hechos traumáticos deben estar respaldadas por políticas que refuercen estos espacios de creación ya que el olvido siempre tiende a hacerse presente a través del silencio y el deseo de no recordar.

En esta disputa del pasado, emprendedores de memoria como son los documentalistas ecuatorianos en este instante, se han vuelto actores fundamentales dentro de este campo de batalla. La asistencia masiva en circuitos comerciales, a trabajos como el de los hermanos Restrepo o sobre el caso Roldós, hablan de cómo el documental, en última instancia, puede y está jugando un papel clave en la construcción de nuestros imaginarios sociales, de nuestra memoria pública y, en última instancia, de nuestra identidad. (Aguirre;2015:71)

Las voces que se escuchan en el documental la “Muerte de Jaime Roldós” y “Con mi corazón en Yambo” fueron convocadas por un dolor compartido, por la búsqueda de la verdad y la lucha continúa contra la impunidad. Finalmente, me parece que el objetivo de los tres films es indagar en la historia no sólo para conocer el proceso sino, sobre todo, para cuestionar la forma en la que ha sido contada, por mucho tiempo, la historia. Este sin duda alguna es uno de los mayores aportes que realizan los cineastas ecuatorianos.

### 3.2 Los sin voz: la tarea de incorporar otras voces

Cuesta encontrar un origen claro del concepto de “testimonio” y una taxonomía que dé cuenta de sus diversos usos, propósitos y acciones. Con el fin de vincular al testimonio y su función práctica con los documentales que analiza este trabajo, seguiremos la línea planteada por varios autores, entre ellos Margaret Randall y Jhon Beverly, quienes relacionan el origen del testimonio con la literatura.

Esta aproximación, no obstante, no está libre de dificultades. Beverly expone como ejemplo una lista muy grande de obras con varias formas discursivas que han sido categorizadas tradicionalmente como testimonios. Entre ellas, Nicaragua: Revolución (relatos de combatientes sandinistas); Aquí no ha pasado nada (la “educación sentimental” de una venezolana a través de las luchas armadas de su país); El diario de campaña del Che Guevara en Bolivia (escrito a mano por el protagonista y publicado en 1968); A Life Full of Holes (historias picarescas de un marihuano marroquí); Relato de un naufrago, de Gabriel García Márquez (narración grabada y reflejada en una obra por el ganador del Premio Nobel), etc.

Ahora, bien, ante esta variedad de obras, expuestas en libros, autobiografías, folletos, y más, Beverly se pregunta si es posible definir a esta amplia gama de representaciones dentro de una sola categoría. ¿Qué es lo que llamamos literatura y qué no? En principio, lo que creamos que es literatura, en contraste, ya no podría ser un testimonio. Al menos que la coloquemos en la categoría de literatura testimonial. Y lo que creamos que es una narración fiel de hechos, podría ser una autobiografía, y no necesariamente un testimonio. “Parte de la razón de ser del testimonio es que escapa a nuestras categorizaciones usuales, y en particular a la distinción entre lo literario y lo no literario” (Beverly, 1987:157).

Para aclarar estas dudas, Randall prefiere iniciar con una aproximación etimológica a la cuestión. La palabra tiene su cabida dentro de la literatura jurídica, no dentro de la literatura artística. “El testigo [...] da testimonio de una cosa, o lo atestigua”; testigo es, pues, el que depone en un juicio sobre un hecho real, no ficticio, que le consten de manera directa, no por referencias. De ahí lo que se llama “prueba testimonial” o “testimonio judicial” (Randall, 2002: 75).

Los aspectos más característicos del testimonio se evidenciaron en la literatura latinoamericana de la década de los 60 y 70, particularmente en las obras que tratan la



Revolución Cubana. Varios críticos literarios coinciden en considerar al escritor cubano Miguel Barnet como el iniciador de esta nueva forma narrativa con la publicación de *Biografía de un cimarrón* (1966). Esta obra instauró la novedosa técnica de ceder la palabra a individuos o grupo de individuos usualmente marginados de la producción literaria tradicional. En el libro no se escuchaban las voces desde la institucionalización de la industria literaria, sino que se daba voz a los campesinos, indígenas o mestizos; a mujeres del pueblo, trabajadoras del hogar, guerrilleros, presos o delincuentes. “Los relatos testimoniales, anclados en la oralidad popular, son acogidos como la expresión más directa de los que nunca tienen derecho a la palabra, como el arquetipo del discurso de los dominados” (Sarfati-Arnaud, 1992: 100).

Este origen del concepto de testimonio nos permite concordar con la reflexión propuesta por el mismo Beverly, quien lo define como una forma de narración de urgencia para relatar una experiencia vivencial, usualmente asociada a la represión, pobreza, explotación, marginalización, lucha, crimen, etc. Es, en términos más generales, una narración contada en primera persona por un personaje que es, a la vez, testigo de su propio relato. Añade además que la producción de un testimonio suele tener, casi siempre, una intención política identificable. Cuando dicha intención no es tan evidente, surge entonces el elemento más característico del testimonio: retar al statu quo establecido.

No es difícil explicar, consecuentemente, por qué el testimonio ha sido asociado siempre al rescate de la memoria colectiva, sobre todo en América Latina. Al ser un concepto fraguado por los críticos en épocas de dictaduras militares, revueltas, revoluciones y luchas por la reivindicación social, este recurso pasó a ser un elemento clave para construir o reconstruir la memoria social -acaso uno de los objetivos principales de los tres documentales que analiza este trabajo-.

En la mayoría de países de América Latina, la década de retorno a la democracia significó un largo proceso político que buscaba resarcir las heridas sociales ocasionadas por las violaciones a los derechos humanos. De ahí que se haya generado -y siguen generando- una cantidad significativa de libros, estudios, documentales, películas y demás que rescatan la memoria social. Son trabajos que pretenden balancear el discurso oficial y no permitir -al menos desde el recuerdo- la impunidad de los responsables de ofensas, crímenes, violencia, desapariciones, discriminación o marginalización.

Así, el testimonio recobra un papel protagónico no solo para dar veracidad a la historia que se cuenta, sino que se convierte en otro instrumento de representación social. Como hemos visto párrafos anteriores, el testimonio significa ceder la palabra al actor directo de su relato, usualmente con una intención política y que ayuda a configurar la construcción de la memoria. Pero también, el mismo testimonio, significa una representación social fraguada en el mismo documental. De ahí que ahora nos veamos en la necesidad de hablar sobre la configuración de la diferencia a propósito de la utilización del testimonio, considerado como un espacio para dar voz a los “sin voz”.

La voz o voces que aparecen en los documentales son seleccionadas por el cineasta para representar una realidad y es, también, quien elige el momento en el que esas voces aparecerán en el film para dar testimonio de lo ocurrido. Es importante que los testimoniados no se construyan como sujetos pasivos, sino como protagonistas de los cambios sociales y la transgresión del poder, con ello se está diluyendo la opresión que ha existido sobre ellos cuando un sujeto se atribuye el poder de hablar en nombre de otros. En la narración audiovisual de los documentales, analizados a lo largo de este documento, se observa la presencia de ciertos lenguajes que intentan interponerse a otros. La relación entre el poder y la representación se entrelaza en el lenguaje, siendo éste el lugar donde se originan los criterios de verdad sobre un hecho o suceso histórico.

### **3.3 De la voz de Dios (a una posible) polifonía**

Como punto de partida, para analizar el lugar que ocupa la voz del narrador dentro del proceso testimonial, tomaré la propuesta teórica de Stuart Hall (1997), para analizar la diferencia y su representación. Saussure indicó que la “diferencia importa porque es esencial para el significado; sin ella, el significado no podría existir” (Hall, 1997:1). Es decir, que este se construye en comparación con un otro, del cual podemos extraer varias divergencias que nos ubican en un lugar distinto. Por ello, las oposiciones binarias no son igualitarias, ya que siempre una de estas tiende a dominar a la otra, a través de una relación de poder que está tácitamente establecida entre las partes. Así, el lingüista explica que se comprende al término “negro” porque se lo contrasta con la palabra “blanco” y es en esta relación de oposición en la que surge el significado.

No obstante, Mikhail Bakhtin sostiene que el lenguaje es un sistema mucho más complejo y que la diferencia es indispensable porque sólo en el diálogo con el “otro” se

puede construir significado. Así como argumentaba que el significado no pertenece a ninguno de los interlocutores pero se puede volver propiedad de alguno cuando se apropia de la palabra para servir su propio interés. De acuerdo a este argumento, entendemos que el significado está en constante cambio, transformación y negociación mediante el diálogo que se da entre sus pares y los otros.

La palabra en el lenguaje pertenece a otros por mitades. Se convierte en propiedad de uno sólo cuando [...] el interlocutor se apropia de la palabra, adaptándola a su propia intención expresiva semántica. Antes de esto [...] la palabra no existe en un lenguaje interpersonal o neutro [...] más bien, existe en las bocas de otras personas, sirviendo las intenciones de otras personas: es a partir de allí que uno debe tomar la palabra y apropiársela. (Bakhtin, 1981: 293-294)

Mediante el significado se logró establecer una clasificación cultural con el fin de ordenar, clasificar y dar sentido a la realidad. La diferencia es una construcción arbitraria pero que carga de sentido a la realidad. El orden que se establece del mundo es diferente para cada cultura, sin embargo en el marco de ese sistema que clasifica, distribuye y divide se instaura la descripción de uno mismo y de los otros. Todo esto nos habla no sólo de la necesidad de clasificar y ordenar el mundo para comprenderlo sino, además, de una representación intencionada.

Mientras que para la postura del psicoanálisis, el “otro” es fundamental para la construcción del sujeto y su identidad. Según Freud, la definición del “yo” y de nuestra sexualidad depende de la manera en la que nos formamos como personas. “El otro es fundamental a la constitución del sí mismo, a nosotros como sujetos, y a la identidad sexual” (Hall, 1997:9). Sin lugar a dudas, la cuestión de la “diferencia” es importante para muchas y distintas disciplinas.

Stuart Hall deduce que “diferencia” es ambivalente, es decir no es positiva, ni negativa. La diferencia es necesaria para la construcción del significado, para la formación de las identidades sexuales y está presente en el lenguaje que utilizamos cotidianamente para comunicarnos entre nosotros. Pero al mismo tiempo, advierte que la diferencia puede ser amenazante porque genera espacios limitantes y cerrados en los que surge la agresión a lo distinto: al “otro”.

Una de las prácticas representacionales que han sido utilizadas es la racialización del otro, en la que se instaura el poderoso discurso de las oposiciones biológicas y culturales, por ejemplo: “civilización” es a “blanco” como “salvajismo” es a “negro”.

Esto fomentaba la idea de que existen “razas” inferiores que poseían unas características peculiares que les permitían ser buenos sirvientes.

El cine y la tecnología reprodujeron el mismo orden clasificatorio, jerárquico y marcador de diferencias que caracterizaba a la sociedad. El régimen de representación instaurado fortalecía los estereotipos creados para clasificar y excluir todo aquello que no está dentro de los lineamientos de lo “normal” o “aceptable”. En las relaciones desiguales de poder se presentan también los estereotipos pero aquí bajo una estructura jerárquica y violenta. Es decir que un grupo es el que impone las reglas mientras que el otro no tiene otra opción que cumplirlas. Por ello, Foucault denominó al estereotipo como “poder/conocimiento”.

En los documentales también se encuentran visibilizadas las relaciones de poder, por ejemplo, en el uso de la tecnología para producir y distribuir un sinnúmero de imágenes sobre lo que es diferente y extraño. Algunas de estas relaciones, entreteljadas a través de los dispositivos audiovisuales, edifican una mirada sobre la diferencia, instaurándose dentro de un orden estructural y discursivo. Así, el trabajo del cine radica, a su vez, en la capacidad de interpretar y representar una realidad poco conocida para los demás, incluso para los realizadores del film.

La representación de la diferencia, mayoritariamente, se vio plasmada en las imágenes que se difundieron y que construyeron imaginarios sobre el otro. Imágenes de la alteridad que tienen como fin señalar, clasificar y vigilar a ciertos grupos de personas identificadas con otras culturas o economías. Las relaciones de poder franquean esa mirada hacia el otro, quién termina siendo observado, vigilado y capturado por la cinematografía. No obstante, nuestro enfoque aquí no se centrará en las imágenes de la diferencia sino en la voz que las acompañan y que es, por supuesto, creadora de significado. “Las palabras y las imágenes llevan connotaciones sobre las que nadie tiene control completo y estos significados marginales o sumergidos vienen a la superficie permitiendo que se construyan diferentes significados, que diferentes cosas se muestren y se digan”. (Hall, 1997:29)

El cine documental, también, se interesó por acercarse, plasmar y difundir la diferencia. Sus temáticas reivindican la capacidad de difundir una realidad, con la menor manipulación posible. Esto significa que en los documentales puede existir una lectura subjetiva de los acontecimientos, es decir que se toma una posición no sólo frente al

pasado sino también con aquellas personas que son parte de la historia y es precisamente en este acto que se puede construir una diferencia entre unos y “otros”.

Cada película está atravesada por una gama de discurso que va desde la inferiorización del otro hasta una cierta reivindicación de sus valores; existen películas que miran a los pueblos indígenas con gran distancia y objetividad, mientras otras se identifican con algunos aspectos de la cultura; finalmente encontramos desde documentales absolutamente monológicos estructurados desde una conciencia occidental hasta discursos filmicos donde conviven de forma contradictoria las voces culturales y las cosmovisiones de distintos agentes en un mismo film (León, 2010; 35)

Ciertas estrategias utilizadas para registrar y representar al otro, en el cine documental, han terminado despojándolo de la capacidad de construir su propia imagen y hacer escuchar su voz. No sólo al hablar por ellos y representarlos sino también al dejarlos hablar frente a una cámara y controlar esa acción mediante la utilización de un narrador omnipresente. La usurpación de la voz del subalterno no sólo tiene que ver con la inclusión o no de su voz en el film sino con aquello que se menciona, se dice o se calla.

Parece que el documental puede, además, hablar y dejar hablar al Otro, aunque esta sea una empresa plagada de peligros y riesgos, un verdadero campo de minas aún en esta era de autoproclamado pos-colonialismo. ¿Y qué dicen, mientras tanto, los propios documentalistas? Es bien sabido que rara vez coinciden, desde la praxis, con semejantes maximalismos teóricos. Lo que han estado intentando largamente, sin preocuparse en demasía por este tipo de paradojas, es trabajar por inscribir la alteridad sobre la pantalla. Como ya hemos dicho, esto es algo que forma parte del mismo proyecto documental. (Weinrichter, 2015: 27)

El otro no sólo está privado del poder de representarse, sino que además su imagen y voz son carentes de valor para el poder dominante que tiende a invisibilizarlo y excluirlo de sus prácticas cotidianas. La historia oficial incluye al otro pero bajo su visión y propósito. Es decir, que jamás se discutirá la centralidad del narrador, quien en muchos casos cumple el rol de mediador, traductor e informante. En los documentales que se están analizando en este trabajo académico, se puede diferenciar la relación establecida entre quien narra la historia y quién la recuerda. La mayoría de documentales que trabajan sobre el pasado se sostienen en documentos y testimonios.

En otros casos inclusive la información ofrecida por el mediador complementa la dada por el testificante, logrando así ubicar y precisar la importancia de la

información transmitida por el testimoniante. En el caso de la narrativa, la voz del mediador (en este caso el personaje narrador) no siempre funciona como una apoyatura del Otro sino como un punto de vista diferente o como una voz culta, claramente distinguible de lo "folclórico" o "exótico" de la voz del Otro. Y ha funcionado también, de modo particular en la narrativa del "Boom", como una erosión del narrador o de la perspectiva del hablante básico. (Achúgar, 2002:78)

Las formas que adquiere la enunciación cinematográfica dependen del lenguaje audiovisual que se emplee para narrar la historia, así como el discurso y autoridad de los personajes, narradores y directores. En algunas ocasiones el peso de la narración recae sobre el narrador, quien es un referente distintivo dentro del documental. Sobre este personaje se edifica la credibilidad de lo narrado. La aparición de la voz del narrador en los documentales da la sensación de que los acontecimientos han sido mediados y contruidos por alguien. Esto sucede en los documentales que buscan otorgar de un sentido a los sucesos del pasado e interpretan estos hechos a través de narraciones. El valor que adquieren las imágenes y los testimonios que se presentan en el film son distintos.

Existe una distancia entre la manera en la que el testimoniante y el narrador se presentan dentro de estos documentales ya que el testimonio evoca con una carga emotiva los recuerdos en el presente mientras que la narrador toma cierta distancia para reflexionar e interpretar lo sucedido. Hugo Achúgar, en su texto "La historia y la voz del otro" (2002), analiza la presencia y el rol que cumple el sujeto encargado de recopilar y organizar los diferentes testimonios. Para el autor, éste es un letrado solidario que conduce y visibiliza la voz del otro. "El letrado solidario de ese Otro marginal o silenciado y del que muchas veces ha asumido su representación como portavoz (en la escritura o en la lucha social o política) también realiza su propio testimonio o el de otros individuos de su estamento." (Achúgar, 2002: 68)

Ahora bien, el común denominador en los documentales "Labranza Oculta", "La muerte de Jaime Roldós" y "Labranza Oculta" es la presencia de un narrador-realizador que se encarga de contar el relato, e investigar la experiencia de vida de personas cercanas a su entorno frente a la cámara. Así presenta sus preguntas, suposiciones e incluso sentimientos que surgen a medida que avanza la historia. Aunque en el segundo documental, Manolo Sarmiento nunca deja de ser el investigador de la historia y los testigos se convierten en el objeto de esa indagación en la búsqueda de la verdad. Así como vemos que la exposición frente a la cámara es mínima, ya que en tan solo en dos

ocasiones el cuerpo de Sarmiento aparece frente a la cámara, sin embargo su voz se escucha desde el principio hasta el final.

Lo contrario sucede con María Fernanda Restrepo, quien no se limita al papel de investigadora, sino que se adhiere a la historia y la expone como un reclamo de justicia y memoria. En muy pocas escenas del documental se escucha únicamente la voz de María Fernanda Restrepo. Mayoritariamente vemos la exhibición de su cuerpo y su voz, simultáneamente, frente a la cámara. Ella ha logrado romper con la dicotomía de investigador e investigados, y más bien opta por entablar un diálogo con los testigos.

Mientras que el documental “La muerte de Jaime Roldós”, encontramos varias voces que son parte de la propuesta narrativa: la voz de Manolo Sarmiento (director), que dirige la narración del documental, y las voces de familiares o personas cercanas a la familia Roldós-Aguilera que comparte sus sentimientos, recuerdos y pensamientos sobre lo sucedido. Es evidente que la voz de Sarmiento proviene -mayoritariamente- detrás de la cámara y habla en nombre de todos. Él se presenta como el narrador oficial de la historia porque marca una distancia con aquellas voces que han sido reclutadas para lograr la validación de la propuesta audiovisual. La argumentación surge, en su mayor parte, de la voz en off.

Los narradores cinematográficos tienen, en muchos casos, la misión de contar la historia y entrelazar las diferentes memorias. La caracterización del narrador dependerá de la información con la que disponga para contar la historia y del punto de vista que se adopte. En algunos documentales, el conocimiento que el espectador adquiere sobre el mundo que se le muestra está directamente ligado a lo que un narrador anónimo explica y sabe. Así la argumentación del film se reduce a una sola voz que puede llegar a ejercer el control y jerarquización.

La tesis del accidente nos decía que el crimen era imposible porque la desaparición de Roldós no podía ser la consecuencia de nada. Vaciada de sentido político, extraída de la secuencia de causas y efectos la muerte de Roldós, en estricto sentido, no formaba parte de la historia. Si el pueblo lo lloraba es porque el pueblo es sentimental y siempre se ilusiona con las promesas de los caudillos. Convertida en verdad oficial ya nada podrá poner en riesgo esta tesis. Incluso la naciente carrera política del tío Abdalá que acusa del crimen a todos sus adversarios sólo contribuirá a reforzarla. A partir de entonces cualquiera se verá autorizado para decir que en efecto lo más probable es que se haya tratado de un accidente. (Sarmiento, 110 min)

En este documental, la voz del narrador no trabaja bajo supuestos sino bajo verdades. Si bien es cierto que su rol es ubicar, informar y contextualizar, es una voz que se convierte en la poseedora de la historia a diferencia de las demás voces que se unen al discurso audiovisual para hablar desde la experiencia o el sentir.

El intelectual figura como legitimante de una voz que irrumpe en un mundo que además de privilegiar lo escrito, funciona a través del hecho y la prueba. Quiero decir que la mediación funciona para validar la voz del sujeto hablante porque ella queda inscrita dentro del orden de lo textual y por principio en la lógica que subyace a la oralidad difiere de la que exige la escritura, la segunda llega a someter las digresiones propias del lenguaje hablado a la secuencia propia del relatar en sentido estricto de la relación de hechos. (Ibargüen, 1992: 211)

A diferencia del narrador, el testigo siempre tiene voz y cuerpo. No sólo expone su imagen frente a la cámara sino también su historia y sentimientos. Dicho de otro modo, el testigo, quien en muchos casos es el portador de la memoria directa, evoca sus recuerdos a través de las palabras, los silencios, pausas, tono de voz, la mirada y el cómo cuenta la historia; esta puesta en escena genera un enlace sentimental con el espectador. Esta acción nos empuja a relacionarnos, de una nueva forma, con los otros. Los testimonios interpelan a la historia, memoria, a los actores y personas que observan y escuchan el relato.

Los testimonios que se presenta en los tres documentales denuncian y busca la verdad. Cada uno de ellos desarma la historia hegemónica y muestra la existencia de otras memorias, voces, rostros y relatos. Sin embargo, la institucionalización del testimonio terminó reconociéndolo como un espacio auténtico para luchar por el poder. La interacción que se genera entre los elementos que componen el documental ubica, casi siempre, al testimonio como una experiencia subjetiva que dota de sensibilidad a una historia o acontecimiento. Así por ejemplo, en el mismo documental escuchamos el testimonio de Santiago Roldós, hijo del expresidente Jaime Roldós.

Yo pienso que cuando nuestros padres murieron vino demasiado pronto el silencio y no sé muy bien por qué. Yo los recuerdo, en mi propio caso, como una necesidad de no hablar de eso, de callarse, de no sentir. Yo me acuerdo mucho de una entrevista, creo que te conté, que a los pocos días de haber muerto nuestros padres me la hicieron en el colegio. Era la típica pregunta que me han hecho a lo largo de 25 años: ¿Qué sintió cuando murieron sus padres? Yo a los 10 años y medio que tenía ya tenía experiencia contestando entrevistas, ya llevaba unos dos años contestando preguntas periodísticas banales. Entonces fui muy diestro al



contestar, es un recuerdo que tengo instalado en mi cabeza, fui como muy profesional para responder y me acuerdo que terminé diciendo que: Dentro de la tragedia, yo estaba de vuelta en Guayaquil y estaba con mis amigos. No hay mal que por bien no venga. Es algo que dije hace 25 años o más y no he logrado creer que yo haya dicho eso. (Roldós, 88 min)

En la mayoría de casos, el testimonio es recolectado por otra persona que tiene la potestad de editar y organizar el relato, esta mediación puede distorsionarlo ya que su enfoque se centra en la totalidad del film y no de las partes que lo conforman. Los testigos no decide cómo, dónde y cuándo aparecer por eso se podría considerar a esta acción como una transacción injusta. A cada uno de los elementos, que conforman la narración audiovisual, se les entrega un tiempo de exposición, una ubicación y orden, así que podría presentarse un predominio entre los mismos. Sabemos que el proceso de montaje consiste en la selección del material y, finalmente en el orden - cronológico- que tendrá cada elemento dentro del film. La grabación de un testimonio puede durar horas pero en la presentación final sólo se muestran fragmentos de esas intervenciones. La decisión sobre lo que se incluye y lo que se desecha recae sobre el director del documental.

En el documental “La Muerte de Jaime Roldós” se siente que las entrevistas no pasan a ser un diálogo, a excepción de la escena en la que Santiago, hijo de Jaime Roldós, mantiene una conversación con amigos y comparan su pérdida familiar con la tragedia de Hamlet, personaje que no pudo vengar la muerte de su padre.

“...nuestros Claudios que vinieron después – casi toda la familia de mi madre y los demás arrastrados por el poder. Es decir, lo que terminan haciendo es reproducir la tragedia de Hamlet, que es una doble tragedia, el asesinato de sus padres pero además digamos que es el privilegio de la lucha por el poder por encima de los afectos. O sea, tal vez yo tenga esta visión porque la gente que debió protegernos y ayudarnos a crecer fue una gente que se enajena del poder y tanto que a los hijos de su hermana que seguramente amaban. (...) Yo me pregunto cómo es posible que con todo ese afecto, con todas las consideraciones, de por medio, se hayan enajenado o hayan optado enajenadamente en darnos exactamente lo contrario a lo que nosotros necesitábamos. Tal vez yo en ese sentido me quedo con esta laceración y la extendió incluso a mis padres pero concretamente a unos afectos fundamentales para mí, para nosotros que era la familia de mi mamá. Es decir, a nosotros nos hacen añicos (...) Me parece criminal lo que hicieron. Me parece casi imperdonable”. (Roldós, 106 min)

En este mismo documental podemos ver cómo Manolo Sarmiento (director y narrador), a pesar de aparecer por aproximadamente cuatro ocasiones en el encuadre,

generalmente se oculta tras la cámara y expone su ser a través de su voz en *off*, reflexionando en torno a los sucesos que se muestran en escena. Los esporádicos diálogos que existen entre el entrevistador y el entrevistado son elementos que forman parte de la matriz institucional de los documentales expositivos, como lo hacen los extraños acercamientos de la voz del narrador en este documental.

El documentalista actúa interviniendo con su aparición física en el encuadre o haciendo uso de la voz en *off* o *over*, pero este no está, permanentemente, presente en el film. La utilización de la voz del narrador en los documentales ecuatorianos es una práctica que se puede discutir para validar o no su utilización. La voz del narrador gira entorno a lo que se conoce como discurso jerárquico, que proviene de la distribución desigual del poder, tal y como ocurre con la confesión y el interrogatorio. En estas situaciones es improbable que la interacción llegue a convertirse en una charla en la que se busca más escuchar que ser escuchado. En esta medida, Alex Schlenker explica la complejidad del relato sonoro que trata de retratar a otros.

El recurso expresivo que me permite sugerir tal trazado divisorio y la posterior agrupación es el uso diferenciado de la voz en *off*, entendida de manera general como el relato sonoro de un alguien ausente del encuadre. Tengo la sensación que aquellos narradores que nos “cuentan” la historia documental -por lo general sobre otro atrapado en la adversidad de lo marginal (el afro, el indígena, la mujer, los grupos GLBTI, los migrantes)- sin dejar en claro quién y por qué habla, desarrollan un discurso que se sitúa en la *hybris* del punto cero, a salvo de toda exposición. (Schlenker, 2014: 57)

Las prácticas de representación perfilan la forma en la que será construida la “diferencia” para ser expuesta. Es importante indicar que el poder está involucrado en las políticas de representación. Saussure indica que el lenguaje es el primer elemento que entrega un significado, y es este significado que, contrastado, genera la diferencia entre uno y otro. Sin esta comparación el significado no existiría. El lenguaje es racional y emocional, con el uso de este instrumento podemos asumir distintos roles y reconocer subjetividades pero siempre en confrontación con el otro. En la comparación siempre existe una relación de poder en la que uno es el dominante y otro el dominado.

Esta confrontación se presenta en la dimensión de las interacciones que aparecen durante el documental “La Muerte de Jaime Roldós”. La explicación de lo sucedido con el ex presidente Jaime Roldós le pertenece a la voz del narrador y esta es arrebatada a quienes tienen su propia versión. La posición en la que se encuentran las otras voces no

es igualitaria. La voz del narrador en off se encarga de construir una mirada desde el lugar de la narración, mientras que las otras se mueven dentro de un marco de referencia que se da por sentado. Se visualiza un modo de estar en el mundo. Bill Nichols en su texto “La representación de la realidad” argumenta que “las voces de los otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluyen y orquestan. Conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldar o aportar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia el comentario” (Nichols, 1997:70).

Los testimonios que aparecen en los documentales “La muerte de Jaime Roldós”, “Labranza Oculta” y “Con mi corazón en Yambo” cumplen la función de contar una historia pero también reafirman la enunciación del narrador central. La producción de un testimonio.

Debido a su situación vivencial, el narrador del testimonio en muchos casos es analfabeto o excluido de los circuitos institucionales de producción periodística o literaria. Por lo tanto, el modo de producción de un testimonio suele involucrar la grabación, transcripción y redacción de una narración oral por un interlocutor que es un etnógrafo, periodista o escritor profesional. La naturaleza de esta función “compiladora” es uno de los puntos más debatidos en la discusión del género, volveremos a ello [...] De ahí que el testimonio sea una forma cultural esencialmente igualitaria ya que cualquier, vida popular narrada puede tener un valor testimonial. Cada testimonio particular evoca en ausencia una polifonía de otras voces posibles, otras “vidas” (una variación de la forma general es precisamente el testimonio polifónico, compuesto por testigos diferentes del mismo evento) (Beverley, 1987:9)

Se puede evidenciar que los testimonios han sido seleccionados y organizados con el propósito de construir un discurso audiovisual que responde -en su gran mayoría- a la lógica de los autores y editores del documental. Los realizadores audiovisuales fragmentan los testimonios y los yuxtaponen con el fin de componer una única historia lineal adecuada para el desarrollo de la película (Arias, 2015:102). La carga significativa de los elementos utilizados será la que determine la mirada del espectador sobre el argumento.

Las entrevistas son usadas como un punto de narración, pero cuando el entrevistado no “esclarece su pensamiento”, o “las palabras son incomprensibles e inaudibles” ingresa la voz del narrador en off para salvar la escena y hablar por ellos. En esto recae la importancia de debatir sobre la representación que la voz en off realiza de

otros y la interacción que se genera con ellos. “[...] la voz del mediador (en este caso la del personaje narrador) no siempre funciona como una apoyatura del Otro, sino como un punto de vista diferente, o como una voz culta, claramente distinguible de lo “folclórico” o lo “exótico” de la voz del Otro” (Achúgar, 2002: 68).

En el documental, la puesta en escena se convierte en el lugar perfecto para representar y, por lo tanto, crear formas de pensar, mirar e incluso sentir. El poder no aparece solamente en términos de explotación económica y violencia física; sus tentáculos van más allá y se presentan en lo cultural, simbólico y en la representación en sí. Aunque en el encuadre no se realice la representación de quien está sobre el otro, porque no existe una ubicación del narrador en primer plano, sí se podría señalar que la voz en off aparece durante todo el documental, situándose así en el primer plano narrativo y sonoro. “La representación trabaja en dos niveles al mismo tiempo: un nivel consciente y abierto y un nivel inconsciente y suprimido. El primero a menudo sirve como “cobertura” desplazada para el segundo” (Hall, 1997, 25).

Evidentemente, pasa algo muy distinto en la “Labranza Oculta”. En este documental, podemos escuchar las voces de un grupo de albañiles que al contar su historia frente a la cámara se convierten en protagonistas. El documental pone en discusión el antecedente étnico cultural de Quito y la construcción de una identidad blanco-mestiza que, desde la historia oficial, se genera como un mecanismo “sutil” de exclusión. Borrar de la memoria y de la historia oficial a aquellos que son marginados por no cumplir con los requisitos que el Estado-Nación ha elegido, esta es una de las prácticas ejecutadas por el poder hegemónico para controlar la representación de los indígenas en la historia ecuatoriana.

El documental se desarrolla durante el proceso de restauración del museo de Arte Precolombino Casa Alabado. Gabriela Calvache recurre a los obreros, del silencio y el olvido, para registrar su labor y espacio en la historia, reconociendo así que la mano de obra indígena fue la que edificó el Centro Histórico más grande de América Latina. Justamente, al inicio del documental escuchamos en la voz de Gabriela Calvache, directora y narradora del film, una interpelación a esa historia oficial que ha construido varias verdades y ha excluido otras.

La historia oficial se fija en los vecinos y fundadores de Quito pero sobre los indígenas que aquí vivieron y que levantaron los muros de la ciudad no se sabe nada. A lo largo de los siglos muchos historiadores y cronistas se refieren a los

indígenas como una masa anónima. Y es en el anonimato donde la mayoría de indígenas han permanecido en la construcción de nuestra historia. Esta es la Casa del Alabado fue construida en 1671 y se modificó y deterioro a lo largo de los siglos hasta que en el año 2.00 tenía este aspecto (imágenes que muestran la casa deteriorada). Los documentos históricos revelan quienes fueron sus dueños, así como detalles de su arquitectura pero sobre sus constructores no se ha escrito nada en 339 años de historia. (Calvache, 1 min)

La ciudad Franciscana caracterizada por su fe, creencia en la iglesia y en la religión católica miraba al indígena como un animal de carga del cual se avergonzaba claramente y por esta razón dirigía esfuerzos para ocultarlo, borrarlo y excluirlo. Es así como los quiteños construimos nuestra identidad basada en todas las diferencias visibles y no frente al indígena.

Si las actualidades y los noticieros surgen como las formas del relato cívico y urbano, el documental nace como la crónica del descubrimiento del “otro”, el indígena que habita en territorios rurales e inhóspitos. Siguiendo el modelo de los documentalistas exploradores como Flaherty, llegan a Ecuador una serie de estudios que hacen del registro filmico un instrumento de observación antropológica. Frente a los sectores conservadores que desconocen totalmente el mundo indígena, realizadores extranjeros y más tarde los propios cineastas ecuatorianos hacen del documental un arma para producir conocimiento sobre las culturas ancestrales. De ahí que el documental indigenista, producido por estos realizadores, tenga como función política implícita integrar al indígena a la vida de la nación ecuatoriana. (Casares- Rodicio, 2011:407)

El documental expone la intervención social y política para construir un Quito imaginado en el que la vida expuesta fue homogenizada. Se expone claramente un proceso de ocultamiento de los obreros que fueron excluidos de la historia arquitectónica de Quito. Otra de las razones por las que los obreros no eran visibilizados ni por el Estado, ni por la sociedad, era el nulo poder adquisitivo y que por lo tanto no existían. El modelo económico imperante dentro de una sociedad también llega a anular a las personas que no tienen la capacidad de sostenerlo. Este documental logra realizar una denuncia social al trato histórico que han recibido los obreros. Por esta razón es considerado un trabajo visual que genera debate y propone una mirada distinta al pasado para la construcción del presente.

Es importante comprender que el problema de siempre mirarnos en un espejo es que lo único que se logra ver es el reflejo. Cuestionar las categorías eurocéntricas con la que formamos nuestro pensamiento sobre nosotros mismos y los demás es importante para no cometer los errores del pasado en la actualidad. La creación de centros

necesariamente provoca el origen de las periferias. La clasificación y el orden que impone el poder dentro de una sociedad buscan incesantemente construir una sociedad en la que sea sencillo establecer un dominio político, económico, religioso y lingüístico en la cotidianidad.

El arte fomentado por el Estado Nazi pretende, como lo afirma Albert Speer, retomar fuerzas de un retorno a las formas estéticas clásicas y a la representación probadamente occidental del cuerpo humano. “Las artes plásticas de nuestros días”, dice, “han encontrado la sencillez y la naturalidad clásicas y con ello verdadero y bello”. (Echeverría, 2010: 75).

La diferencia opera en el ocultamiento y silencio que busca disolver la referencialidad de los grupos sociales y etnias que no cumplen con los estándares impuestos por Estado- Nación. Tanto en el pasado como en el presente existe una preferencia por resaltar las imágenes de blanquitud, que constituyen una forma y manera de ver, en donde lo “diferente” termina siendo sometido y sentenciado por la mirada. Los albañiles que están trabajando en la restauración de la Casa del Alabado son la representación más clara de la exclusión, en ellos se encarna el racismo, la invisibilización y la discriminación material y simbólica de la modernidad. El otro no tiene voz, ni historia y mucho menos una memoria que sea tomada en cuenta para la historia oficial memoria.

Es por ello que “Labranza Oculta” se convierte en un documental que reta a la historia oficial y a las verdades que se han construido en ella. Y recupera a esas voces que han sido marginadas de las narraciones del pasado para enfrentar a las memorias elegidas como auténticas. La voz o voces que se utilizan en los documentales son parte de los elementos visuales y sonoros que se emplean para hablar “acerca de” algo. Así un documental se convierte en espacio para escuchar y ser escuchado, para contar la historia con otro rostro, con otra voz.

Así escuchamos a Calvache decir: “Esta casa de 1800 metros cuadrados de construcción, divididos en cinco habitaciones y seis patios está siendo restaurada. Sus restauradores son: Un guachimán, 19 oficiales, 15 chaupis, 9 albañiles, un maestro mayor, 2 cerrajeros, 3 picapedreros y 3 carpinteros” (Calvache, 6 min). Mientras avanza el documental podemos conocer y escuchar a cada uno de los albañiles que, frente a la cámara, indican su nombre, el apodo con el que le conocen sus compañeros y el trabajo

que realizan en la reconstrucción de la Casa del Alabado.

Mi nombre es el Segundo Caiza Buñual, tengo 27 años. Como por el trabajo toca migrar, yo vengo de la provincia de Chimborazo, mi cantón se llama Guamote. Y vengo para acá para buscar un futuro mejor para nosotros. Yo soy hijo de un indígena, de mi padre indígena y mi madre indígena. A veces longean también pero como dicen los mayores ahí queda en la lengua de ellos. Antiguamente aquí en la plaza San Francisco ¿Quiénes han parado? La gente indígena y con el trabajo y el arte que llevamos nosotros no creo que molestamos a la gente blanca. Ahorita estoy viviendo en la casa alabado donde igual estamos restaurando. Yo llevo cuidando la casa, soy guachimán. El trabajo del guachimán es para mí cuidar la obra, ser cumplido con los jefes. Uno más que todo tiene que ser responsable de la casa, ya con esa responsabilidad los jefes ya conoce y si hay otro trabajito llevan por ahí. Soy casado, tengo a mi señora esposa que también vive conmigo aquí, trabajamos igual los dos aquí, tengo un hijito también. Cuando lamentablemente me casé vinimos a Quito y he vivido aquí durante los seis años que llevo casado. Que el Henry siga avanzando en el estudio para que ya no sea como uno. Ahorita yo entro como si fuera mi casa pero más tarde cuando ya está museo solo se podrá volver después con entrada. (Caiza, 19 min)

En efecto, los testimonios de los obreros nos permiten indicar que su lugar de enunciación es desde el yo (primera persona). Mientras que la narración de Gabriela Calvache es desde la tercera persona. Cabe mencionar, que la voz del narrador es la que predispone la relación que las otras voces tendrán dentro del film. Justamente, producto de esta relación podemos evidenciar una diferencia narrativa. La realizadora reconoce la diferencia en los obreros, que vienen a representar al otro, ya que ocupan el espacio de quienes pueden hablar frente a una cámara pero desde un discurso vivencial y netamente subjetivo. Spivak hace referencia a los peligros que el trabajo intelectual produce, consciente o inconscientemente, sobre el subalterno al ubicarlo en un espacio distinto en el que no dialoga, simplemente pregunta y responde. En esta relación emerge la identidad de un sujeto no válido para la historia.

En el proceso testimonial la vida del “otro” no es simplemente el referente real aludido por el texto. En la transcripción la vía es reinventada, pensada como figura cultural en la que el transcriptor lee la resolución de fracturas sociales e históricas, mirada que entra en conflicto con el relato de lo particular ofrecido por el narrador-informante. De ahí que el texto testimonial pueda leerse como el lugar de tensiones irresueltas entre los relatos que lo integran, y como el lugar donde se negocia un relato que documenta la vida del “otro” así como las formas de contarla, que también son formas de imaginarla y de apropiarse para la escritura” (Vera León, 2002: 209)

En “Labranza Oculta” existe la participación de varias voces. Unas pertenecen a

los obreros, quienes en su mayoría son migrantes e indígenas, que hablan de su vida personal y sobre el trabajo que realizan diariamente en la reconstrucción del museo, así como sus sentimientos frente al pasado y futuro. Y la voz en off de la realizadora que conduce la narración al largo del film. Aunque el rostro de Gabriela Calvache no queda al descubierto frente a la cámara, se puede imaginar su presencia en algunas escenas como en el momento que los albañiles para contar sus relatos. Calvache de manera esporádica y -quizá- para evitar los silencios o la ausencia de información relevante les realiza preguntas pero ella se mantiene fuera de encuadre.

Primeramente, buenas tardes señoritas. Sobre la pregunta que me hace usted: me llamo Luis Gustavo Tuqueres Andrango y me dedico a la construcción. Mi madre es de Cayambe y mi padre de San Gabriel. Mis hermanos: tres mujeres y cinco varones, toditos somos nacidos aquí. Si me gusta ser albañil, creo que mi sueño es llegar a ser maestro mayor. Entre el arquitecto y el albañil hay un intermedio que es el maestro mayor. Nosotros hacemos al mando del maestro mayor, en cambio el maestro mayor hace al mando del arquitecto. O sea un albañil tiene que demostrar lo que le diga el maestro mayor, con tal que el maestro le indique, le de las medidas exactas un albañil ya puede hacer solo por uno mismo. Por ejemplo, esto que hicimos nosotros más adelante va a quedar en la historia. Esto va a ser una historia cualquier rato, de aquí a cuántos años será pero va a ser una historia para otras personas que van descendiendo. (Tuqueres, 38 min)

Es importante también mencionar que las voces que acompañan a la voz de la narradora del documental “Labranza oculta” son visibilizadas bajo la exigencia de tener que hablar frente a una cámara y micrófono para ser escuchadas. Me pregunto ¿qué sentimientos e ideas surgen al momento de escuchar las experiencias de estos obreros y sus historias de vida? ¿Qué pensamos de ellos? Es muy probable que surjan sentimientos de compasión y lástima. En muchas ocasiones, la visibilización de los otros voces termina- únicamente- fortaleciendo los estereotipos y roles sociales. La forma en la que el documentalista hace visible la participación de los “sin voz” puede ser la misma instaurada y permitida. “Se corre el peligro, entonces, de que la víctima adquiriera la voz, pero solamente para hablar en el mismo lenguaje de aquellos que no le habían permitido hablar. (Arias, 2015: 101)

A propósito de todo lo expuesto con anterioridad, quisiera retomar algunas escenas finales del documental Labranza Oculta y resaltar aquellas palabras que se quedaron en mi mente. Siento que este es un buen momento para retomarlas. Exactamente a los 51 minutos con 10 segundos del documental, los espectadores



podemos observar, en lo personal, una de las escenas más duras: la visita de los arquitectos y acompañantes a la obra al, ahora, Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado.

En las imágenes captadas se muestra claramente la exclusión del maestro mayor quien no participa en las conversaciones y tampoco en el recorrido que realizan los arquitectos por las inmediaciones de la Casa del Alabado para proponer, verificar y planificar el cumplimiento de la obra. Él es la sombra, está escondido e ignorado. Me atrevo a calificar de acertada la acción que realiza Gabriela Calvache en ese momento realiza al interrumpir en la escena y preguntar: ¿Don Julio por qué usted no participa de la reunión? Él responde: No haicito no más. Gabriela insiste: ¿Pero por qué no participa de la reunión u opina? Y Don Julio asegura: No, eso yo no opino. Desde luego, yo de mi parte nunca he intervenido en cosas así. Siempre son los duros.

Al final del documental, Calvache añade: “La casa del alabado terminó su construcción en febrero del 2010 después de 5 años de trabajo. El museo inauguró dos meses después. Los albañiles que la restauraron siguen recuperando las casas viejas del Centro Histórico de Quito”. (Calvache, 58 min)

El papel que desempeña el mediador de un testimonio es, realmente, importante porque es quien controla, de cierta forma, el espacio discursivo donde se proclama justicia y memoria. Es decir que los testimonios que aparecen en los documentales “La muerte de Jaime Roldós”, “Labranza Oculta” y “Con mi corazón en Yambo” cumplen la función de contar una historia pero también reafirman la enunciación del narrador central.

Debido a su situación vivencial, el narrador del testimonio en muchos casos es analfabeto o excluido de los circuitos institucionales de producción periodística o literaria. Por lo tanto, el modo de producción de un testimonio suele involucrar la grabación, transcripción y redacción de una narración oral por un interlocutor que es un etnógrafo, periodista o escritor profesional. La naturaleza de esta función “compiladora” es uno de los puntos más debatidos en la discusión del género, volveremos a ello [...] De ahí que el testimonio sea una forma cultural esencialmente igualitaria ya que cualquier, vida popular narrada puede tener un valor testimonial. Cada testimonio particular evoca en ausencia una polifonía de otras voces posibles, otras “vidas” (una variación de la forma general es precisamente el testimonio polifónico, compuesto por testigos diferentes del mismo evento) (Beverley, 1987:9)

Quizá las condiciones en las que ahora se construye el texto filmico sean distintas y los realizadores logren elaborar un film en el que no se exhiba una condición disímil

sobre unos y otros. Este sin duda es un desafío que asumen quienes se embarcan en la tarea de cambiar el régimen de representación sonora dominante. La voz o voces incorporadas en los documentales son seleccionadas por el cineasta para representar una realidad. “Los testimonios pueden ser vistos como una relación de poder en la que se expresan las posibilidades de legitimación e influencia de un discurso y la problematización de lo decible y lo creíble en una circunstancia teórica” (Aprea, 2012: 130)

Ciertamente, el cine documental busca desafiar al discurso hegemónico, sin embargo es muy necesario analizar la forma en la que se lo mira y escucha ya que es muy probable que en ellos, más bien, se está fortaleciendo la exclusión, segmentación, denominación e incluso en el rol que algunos sujetos registrados cumplen dentro del documental. Weinrichter asegura que el problema de la construcción de la diferencia en el cine documental se da en la transformación del objeto en sujeto, y en ese proceso no suprime al otro sino que usurpa su voz. Y, es precisamente en este punto donde quiero profundizar, ya que al contraponer a la voz del narrador en off frente a las otras voces, que a mi manera de ver termina siendo una sola: la voz de los albañiles, podemos mirar como el subalterno no toma una posición discursiva frente a la historia que se presenta, ese sigue siendo el rol que lo cumple el gran locutor.

En muchas ocasiones, el cineasta logra imprimir su punto de vista a través de la voz o voces que participan en el documental. “La voz del documental no está limitada a las voces de “dioses” invisibles y “autoridades” visibles que representan el punto de vista del cineasta: quienes hablan para la película; o a los actores sociales que representan sus propios puntos de vista: quienes hablan en la película. (Nichols, 2013; 92)

A pesar de que el documentalista presenta una historia tomando distancia de la realidad, éste desarrollaría una unión personal y social que servirá como el marco de interpretación de los hechos que se buscan reproducir. En las narraciones cinematográficas, asumen el compromiso con aquellos asuntos inconclusos, ausentes y urgentes. Es así como la voz del documental se convierte en la evidencia de la posición que el documentalista tiene con respecto al mundo histórico.

La representación es una dialéctica de presencias y ausencias. El uso de la voz del narrador y las voces que la acompañan puede generar una lectura ambivalente. Parece no existir una negociación entre el gran locutor y los testigos sobre el lugar de enunciación de los documentales presentados. Sin embargo, esta es solo una de las

lecturas que existieron en torno al narrador. Sería interesante ver qué otras lecturas surgen en un momento en el cual el cine documental ecuatoriano se está consolidando, a través de varios espacios para su difusión y proyección.

Me parece que existen estrategias cinematográficas que deben ser problematizadas pero también hay que reconocer la existencia de varios espacios potenciales que construyen un camino marcado por el crecimiento del cine documental ecuatoriano. Estos tres documentales ecuatorianos buscan agitar la memoria oficial, al presentar una versión de la historia que habría quedado en el olvido si acaso no se tomaba la decisión de capturarla y difundirla. Con ello se pone en debate las políticas sociales y económicas, de nuestro país, así como de los Gobiernos de turno. Pero al mismo tiempo restituye la estructura de hablar por los otros.

En mi opinión, los documentalistas deben evitar hablar por el “otro” y más bien construir espacios para asegurar que el sujeto puede hablar y ser escuchado. Esto sin duda, es un gran desafío para el cineasta que debe incluir un sinnúmero de voces, en el documental, sin perder la suya. “[...] se trata, en cada caso, de encontrar un equilibrio, un juego de voces, que haga percibir al espectador que la película que está viendo demuestra que se ha producido un encuentro, una conversación”. (Weinrichter, 2015:34)

Finalmente, estas reflexiones han tenido como objetivo principal observar al cine documental ecuatoriano para reconocer, a través del análisis del uso de la voz del narrador, qué se está haciendo pero también para demostrar todo aquello que falta por hacer. Mi trabajo pretende mostrarse como un espacio para reflexionar sobre el uso de la voz en las propuestas audiovisuales. Quizá, este tipo de espacios también sirven para preguntarnos sobre la forma en la que nos escuchamos y escuchamos a los demás.

## Conclusiones

Los documentalistas se enfrentan al desafío de construir espacios críticos con la gente y para la gente. Los tres documentales ecuatorianos analizados fueron escogidos porque desafían a la historia oficial a través de una mirada crítica sobre una verdad que ha sido escuchada por años y respaldada por las instituciones del Estado. Pero, además, porque los tres documentalistas incluyen a la voz del narrador dentro de sus propuestas cinematográficas. Y es, precisamente, el uso de este recurso sonoro lo que llamó mi atención y me motivó a trabajar con él.

La voz del narrador es un elemento de gran ayuda para el realizador que se enfrenta a la necesidad de entrelazar las imágenes y organizar la memoria. Permite posicionar y fortalecer puntos de vista que el realizador quiere proponer al espectador y de esta manera originar una línea de análisis. Por ello, la voz del narrador, como práctica cinematográfica, es parte de los principales elementos que se utilizan para representar la realidad. La voz del narrador, que aparece en los documentales analizados, brinda una afirmación sobre un hecho suscitado o una perspectiva.

El uso de este recurso es muy común en documentales que escarban en la memoria e historia de un pueblo. Los espectadores son guiados al escuchar una versión, en algunas ocasiones, distante y conceptual del mundo. En varios documentales, el conocimiento que el espectador adquiere sobre el mundo que se le muestra está directamente ligado a lo que un narrador anónimo explica y sabe. Si bien es una herramienta que en muchas ocasiones es necesaria para no perder el contexto, el uso de la voz del narrador tiene algunas posibilidades de usos peligrosos: puede ser el caso de la voz en off de un narrador omnisciente que sintetiza, contextualiza y guía al espectador puede también asumir la potestad de hablar por los otros o tener el lugar principal de enunciación.

En ocasiones, el utilizar al gran locutor genera que este personaje se convierta en el portador de la verdad absoluta: una voz que narra y no se inmuta con ninguna imagen, ninguna historia. El mega narrador es quien lo mira todo y a todos pero no puede ser capturado ni interceptado por la cámara. Bajo esta voz se instaura un discurso único y que tiene validez irrefutable para los espectadores.

Es quien se muestra como responsable de la enunciación fílmica y como organizador de los diferentes relatos que se presentan en la película y por la tanto es la

portadora de la identidad, historia y memoria colectiva. Los documentales analizados consolidan su discurso sobre fuentes de distinto tipo como testimonios, documentos de archivo, imágenes, ruidos y demás. Con las diferentes interacciones sociales, por otro lado, se logra jerarquizar a los recuerdos y ubicarlos dentro de la memoria social, logrando de esta manera una cohesión entre quienes comparten esos recuerdos.

De todas formas, el uso de la voz en *off* del narrador omnisciente también puede motivar a que la argumentación del film se reduzca a un solo punto de vista que puede llegar a ejercer el control y asumirse como más importante que los otros. La presencia de varias voces que confluyen en un mismo espacio y cumplen un rol son las que articulan las reflexiones sobre el uso de la voz en el cine documental ecuatoriano. En la narración audiovisual de los documentales “La muerte de Jaime Roldós” y “Labranza oculta” se observa la presencia de ciertos lenguajes que intentan interponerse a otros. Hasta el momento he argumentado que la autoridad textual del film recae en el comentario del narrador quien no sólo es el portador y conocedor de la historia, sino que también dirige el tiempo y espacio de los testimonios. Parecería que los testimonios se subordinan a la voz del narrador porque éste es quien tiene el control y el hilo conductor.

Concretamente, en la “La Muerte de Jaime Roldós” la voz en *off del narrador omnisciente* es la poseedora de la historia y no trabaja bajo supuestos sino con certezas y verdades. Las demás voces se unen a su discurso audiovisual para avalar lo dicho y para compartir sus sentimientos o experiencias. De esta manera, las intervenciones de los testigos no llegan a convertirse en un diálogo. Así, la voz en *off* de Manolo Sarmiento gira en torno a un discurso jerárquico que proviene de la distribución desigual del poder, tal y como ocurre con la confesión y el interrogatorio. Mientras él se mantiene fuera de encuadre y lejos de toda exposición. Está claro, por otro lado, que la necesidad de utilizar a la voz en *off* como el elemento que guíe y organice la historia (en lugar de los testimonios) es una práctica que utilizan la gran mayoría de documentalistas en el país.

En “Labranza Oculta” se observa el mismo comportamiento que en el documental anterior. En este film confluyen una diversidad de voces, relatos, memorias, prejuicios y emociones de los obreros que reconstruyeron la Casa del Alabado. La voz del gran locutor es la que ocupa el lugar principal en la narración cinematográfica, es el responsable de la enunciación del documental y de organizar los relatos. Su exposición frente a la cámara es casi nula, sólo se intuye la presencia de un sujeto que está conduciendo la historia desde el exterior. La voz de Gabriela Calvache aparece en el film

para “esclarecer” los pensamientos, o conducir de mejor forma las versiones de los albañiles.

Aunque estos dos documentales tienen varios lugares de enunciación y puntos de vista, la inclusión de esas otras voces no representa precisamente una polifonía. La voz en *off* de Sarmiento y Calvache se dirige al espectador para convencerlo, atraerlo y coincidir con la argumentación del documentalista. Si el film utiliza otras voces (entrevistas o testimonios), éstas sirven para ilustrar (al igual que las imágenes) lo que la narración en *off* está indicando. La polifonía, en desmedro de la voz de Dios, implica desafiar el orden de las cosas para convertir al simple “testigo” o entrevistado en un participante activo que puede vivir más allá de la percepción y tener una experiencia directa con la historia que se captura y difunde.

Desde una posición de análisis, puedo concluir que hay que replantearse las formas de utilizar la voz en *off* para que la misma se limite a aparecer en los momentos justos, evitando que su narración ensombrezca las realidades expuestas por los testimonios de los protagonistas, quienes, muchas veces, son los verdaderos portadores de la verdad. Dicho esto, es justo mencionar que se debe entender la complejidad de la representación de la realidad y que el trabajo de los documentalistas no está exento de dificultades y desafíos. Por lo que el uso de la voz en *off* no debe ser juzgado sino discutido y analizado.

En definitiva, el relato cinematográfico está compuesto por una variedad de relatos, memorias y discursos que buscan entrelazarse en cada toma, plano y escena. Sin embargo, esta posible polifonía queda debilitada al momento en el que la voz del gran locutor cubre a las otras voces que aparecen en los documentales. La intervención de un narrador absoluto ha sido reconocida tradicionalmente por la necesidad de que una instancia se encargue de guiar, contextualizar y organizar la historia. Pero esta voz no es necesaria o útil en todos los documentales, especialmente en aquellos que pueden transmitir la información sin la ayuda de un enunciador principal.

Algo muy distinto sucede con la narración en primera persona de María Fernanda Restrepo en su documental “Con mi corazón en Yambo”. En este documental escuchamos una voz en *off* y *en over* que muestra sensibilidad frente al relato y posee una conexión directa con la historia. No sólo deja al descubierto su cuerpo sino sus sentimientos, pensamientos y temores. La narración del documental en primera persona pone en evidencia el lugar de enunciación del autor y por ende su postura frente a los

hechos contados. La incorporación de esta narración modifica la relación entre el relato, los testigos, personajes y espectador. La presencia de María Fernanda Restrepo no se limita a la acción de investigar o conducir los relatos sino que no logra romper con la dicotomía de investigador e investigados, y más bien opta por entablar un diálogo con los testigos.

Por último, lo que se evidencia es que el uso de la voz en *off* dentro de los documentales ecuatorianos cumple varios roles y delimita, en ciertos casos, la participación activa de los testigos. En el caso de que un documental deba hacer uso de la voz en *off*, es necesario evitar que esta sustituya completamente al diálogo o incluso su presencia llegue a mutilarlo. Así como los testimonios no deben reducirse a simples entrevistados. De ser así lo único que encontraríamos son voces que hablan en el marco de lo permitido y establecido. Entonces lo que se pretende es encontrar documentales en los que no sólo se revelen realidades minimizadas y ocultas sino también que se conviertan en un espacio ideal para la deconstrucción del régimen de representación sonoro dominante.

## Bibliografía

- Achúgar, Beverly (2002). “La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa”. Ediciones Papiro S.A. Guatemala.
- Aguirre, Alejandro. (2015). “Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano”. En León, Christian y Cristina Burneo (ed). Hacer con los ojos. Estados del cine documental. Universidad Andina Simón Bolívar. Corporación Cine Memoria. Noviembre 2015.
- Aprea, Gustavo. (2005) “El documental audiovisual como dispositivo”, en Eduardo Rinesi (comp.), Política y cultura, San Miguel, Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aprea, Gustavo. (2012). “Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión”. En Aprea, Gustavo (comp.). Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado, 19-88. Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento / Ministerio de Cultura.
- Aprea, Gustavo. (2015). “El Documental, la memoria y las otredades”. En León, Christian y Cristina Burneo (ed). Hacer con los ojos. Estados del cine documental. Universidad Andina Simón Bolívar. Corporación Cine Memoria. Noviembre 2015.
- Arias, Juan Carlos. (2010). “Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente”. En Aisthesis, n. 48: Cine y política en Latinoamérica. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile / Instituto de Estética.
- Arias, Juan Carlos. (2015). “Dar la voz, dislocar la imagen: la visibilización de las víctimas en el documental contemporáneo”. En Mora, Pablo; Fernández Gustavo; Santiago Romero; Juan Jacobo Castillo. (ed). “Fronteras expandidas, el documental en Iberoamérica”. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Barnouw, Erik. (1996). “El documental. Historia y estilo”. Barcelona. Editorial Gedisa, S.A.
- Beverly, John. (1987). “Anatomía del testimonio”. En Revista de Crítica Literaria Latinoamericana del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Breschand, Jean. (2004). “El documental. La otra cara del cine”. Barcelona. Paidós.
- Candau Joel (2002). Antropología de la memoria. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Candau, Joel. (2008). Memoria e identidad. Buenos Aires: Sol S.R.L.



- Carmona, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid. Cátedra S.A.
- Castro-Gómez, Santiago. (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza, ilustración en la Nueva Granada*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.
- Chion, Michael. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. España. Paidós Ibérica.
- Chion, Michael. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Cousins, Mark. (2012). *Historia del Cine*. Barcelona. Editorial Blume.
- Cueva, Juan Martín. (2015). “El uso de la primera persona en el cine documental ecuatoriano”. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Christian León, ed. Cristina Burneo Salazar, ed. Universidad Andina Simón Bolívar. Corporación Cine Memoria. Ecuador.
- Echeverría, Bolívar. (2010). *Modernidad y blanquitud*, México, Ediciones Era, 2012.
- Garzón, Ana María. (2014). *La realidad como forma: los formatos documentales en el arte contemporáneo*. En Christian León, editor, *El documental en la era de la complejidad*. Primera Edición. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Groppo, Bruno. (2002) “Las políticas de la memoria”. *Revista Sociohistórica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata*.
- Halbwachs, Maurice. (2004). “Conclusión”. En *los marcos sociales de la memoria*. Barcelona. Anthropos.
- Hall, Stuart. (2010). (Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich editores), “El espectáculo del otro” en *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*.
- Ibargüen, Maya Aguiluz. (1992). *Las voces del silencio: El testimonio como representación popular*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jean Breschand, (2004). *El documental, la otra cara del cine*. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona.
- Jean Breschand, autor del libro *El documental, la otra cara del cine* (2004),
- Jelin, Elizabeth. (2002) *¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?* En *los trabajos de la memoria*. Madrid. Siglo XXI.
- Kohan, Silvia Adela. (2011). “Las estrategias del narrador”. Editorial Alba. Barcelona

- Kohan, Silvia. (2009). “Las estrategias del narrador. Cómo escoger la voz adecuada para que un relato fluya, tenga unidad y atrape al lector”. Alba Editorial, España, 2014.
- León, Cristhian. (2010). Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador. Corporación Nacional de Cinematografía del Ecuador. La Caracola Editores. Ecuador.
- León, Christian. (2017) Informe de investigación. Memoria y subjetividad del cine documental ecuatoriano (2000-2015). Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador
- Nichols, Bill. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós. España.
- Nichols, Bill. (2013). “Introducción al documental”, Universidad Nacional Autónoma de México. Segunda Edición del Autor.
- Piedra, Pablo. (2014). “El problema de la primera persona en el cine documental”. Paidós. Buenos Aires.
- Plantinga, Carl (2014). Retórica y representación en el cine de no ficción. Universidad Nacional Autónoma de México. Versión en español. Ciudad Universitaria, Coyoacán, México, DF Facultad de Artes y Diseño.
- Plantinga, Carl (1997), Rhetoric and representation in nonfiction film, Cambridge: Cambridge University Press. Chapbook Press.
- Randall, Margaret (2002). En la voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Editores: John Beverley Hugo Achugar. Guatemala. Ediciones Papiro, S.A.
- Ricoeur, Paul. (2004). La memoria, la historia y el olvido. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Rosenstone, Robert (1997). El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia. Barcelona. Ariel.
- Sarfati-Arnaud, Monique. (Sin fecha). El relato testimonial o cómo hacer hablar al otro.
- Schlenker, Alex. (2014). De la hybris del punto cero a las narrativas (auto) documentales. Breves apuntes para pensar el cine documental hecho en Ecuador. En Christian León, editor, El documental en la era de la complejidad. Quito: Corporación Editora Nacional.

- Spence, Jo. 2005. La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto, Cuadernos MACBA #03, Barcelona.
- Todorov, Tzvetab. (2008). Los abusos de la memoria. Barcelona: Paidós.
- Vera León, Antonio. (2002). En la voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Editores: John Beverley Hugo Achugar. Guatemala. Ediciones Papiro, S.A.
- Vich, Víctor. (2004). Oralidad y poder: herramientas metodológicas/ Víctor Vich y Virginia Zavala - Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Weinrichter, Antonio. (2015). "El Documental, la memoria y las otredades". En León, Christian y Cristina Burneo (ed). Hacer con los ojos. Estados del cine documental. Universidad Andina Simón Bolívar. Corporación Cine Memoria. Noviembre 2015.

## **Filmografía**

La llegad del tren. Louis Lumière. 50 seg. Francia. 1895.

El regador regado. Louis Lumière. 49 seg. Francia. 1895.

Mono con Gallinas. Alfredo León León. 85 min. Ecuador. 2013

Nanuk el esquimal. Robert Flaherty. 62 min. Estados Unidos/Francia. 1922.

Las Hurdes, tierra sin pan. Luis Buñuel.30 min. España.1932

Daguerréotypes. Agnès Varda. 80 min. Francia. 1976.

66 Scenes from America. Jørgen Leth. 39 min. Dinamarca.1982.

La muerte de Jaime Roldós. Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera.125 min. Ecuador.  
2013

Labranza oculta. Gabriela Calvache. 66 min. Ecuador. 2010

Con mi corazón en Yambo. María Fernanda Restrepo. 137 min. Ecuador. 2011