

REFLEXIÓN SOBRE EL ARCHIVO FAMILIAR Y SU USO EN EL CINE DOCUMENTAL*

RUIZ GÓMEZ, JUAN DE DIOS

Escuela de Medios Audiovisuales, Universidad de Los Andes.

Correo electrónico: juandediosruizgomez@gmail.com

RESUMEN

En la siguiente investigación se propone generar una reflexión sobre la utilización del archivo familiar, como elemento narrativo y estético, dentro de la producción de películas documentales. Esta aproximación sobre algunas definiciones, reflexiones y relaciones entre el legado familiar, el arte y la comunicación son referencias necesarias para la construcción del largometraje "Recetas de Amor para María" (2020). Un documental realizado por el nieto de la protagonista, con pretensiones de componer un discurso audiovisual universal, para ser entendido más allá de la comunión familiar.

PALABRAS CLAVE: Archivo familiar, etnografía, comunicaciones y cine documental.

REFLECTION ON THE FAMILY ARCHIVE AND USE IN DOCUMENTARY FILM

ABSTRACT

In the following investigation it is proposed to generate a reflection on the use of the family archive, as a narrative and aesthetic element, within the production of documentary films. This approach to some definitions, reflections and relationships between the family legacy, art and communication are necessary references for the construction of the feature film "Recetas de Amor para María" (2020). A documentary made by the grandson of the protagonist, with the aim of composing a universal audiovisual discourse, to be understood beyond family communion.

KEY WORDS: Family archive, ethnography, communications and documentary film.

*Fecha de recepción: 25-09-2019. Fecha de aceptación: 09-01-2020.

1. EL ARCHIVO FAMILIAR: ALGUNOS APORTES

El propósito de esta investigación es generar una reflexión sobre el concepto de archivo familiar¹, su relación y utilidad para el registro cinematográfico. Generalmente, la construcción de contenidos audiovisuales, en caso de los documentos familiares, las acciones del registro por parte del cineasta, o aficionado miembro, son acontecimiento de un tiempo y espacio determinado, estos registros con una intensión de huella, legitimación familiar que a pesar de las distintas metodologías, pretensiones y modos de representación, varían según las épocas y los medios utilizados, pero tienen en común el vínculo entre el autor, la familia y la obra de creación. En este sentido, una primera referencia para esta investigación, de épocas anteriores al cine, se presenta en contenidos de la poesía. Esta manifestación del arte, desde los inicios de la tradición oral hasta la actualidad, ha cultivado una influencia narrativa, ética y estética para muchas generaciones de artistas y cineastas. Los contenidos poéticos, presentes sucesivamente en la historia del hombre, han establecido rupturas en las convenciones del arte y la sociedad, así como, están condicionados a partir de distintos medios y modalidades de expresión.

En tal sentido, entre los poetas arcaicos también existió una relación con los documentos familiares, uno de los primeros precedentes reconocido fue representado por Hesíodo, un poeta de la antigüedad, original de Ascra en Beocia, Grecia. Sus obras de la modalidad lírica y retentiva imaginaria, constituyen un importante testimonio del arte y la filosofía. Desde los tiempos de Homero, en la Grecia arcaica, las interpretaciones de los poetas, el deleite lírico era el medio de expresión convencional para el disfrute y reflexión de las nacientes sociedades. Algunas de estas piezas logran trascender en el tiempo, sobrevivir al olvido de la palabra, varios siglos

después alcanzar el registro escrito, incluirse dentro de la historia oficial de la sociedad como evidencia para el porvenir de la cultura. Pero esta empresa, no sólo fue de los poetas creadores, también se consolida junto con la retentiva de muchas generaciones, hombres que mantuvieron vivos los contenidos a través de los tiempos. En este sentido, en “Los Trabajos y los Días” (VIII-VII a. C.) ahora escrita en los textos con la modalidad lírica, Hesíodo quiso brindar consejos de vida hacia su hermano Perses. A su vez, para algunos críticos, el poeta consigue abrazar la reflexión filosófica a partir de su entorno campesino y familiar.

¡Oh Perses! Grábate tú esto en el corazón; escucha ahora la voz de la justicia y olvídate por completo de violencia. Pues esta ley impuso a los hombres el Cronión: a los peces, fieras y aves voladoras, comerse los unos a los otros, ya que no existe justicia entre ellos; a los hombres, en cambio, les dio la justicia que es mucho mejor. (Los Trabajos 275-280) (Pérez y Martínez, 1978:78)

Por tanto, Hesíodo constituye una importante referencia sobre la influencia familiar en la creación de contenidos para el arte. “Esta síntesis perfecta de mitos, experiencias personales, tradiciones agrícolas y sabiduría popular... hacen de los trabajos un poema de alto valor literario y primordial en muchos aspectos.”(Pérez y Martínez, 1978:57)

Esta poesía, desde hace muchos siglos tiene una fuerte presencia e influencia en la sociedad occidental y en la humanidad hasta la actualidad. Los antiguos poetas, algunos nombrados filósofos, otros charlatanes mentirosos, desde Heráclito² hasta los críticos de las épocas modernas, no pueden negar que sus contenidos motivaron la reflexión, contemplación y controversia para su público. En tanto, durante el período arcaico griego, los poetas Homero y Hesíodo fueron referencia

de existencia, expresión y creación para las siguientes generaciones.

A pesar de esto, los poemas de Hesíodo han tenido polémica sobre su autoría, por no tener un soporte escrito, de su puño y letra como Platón, se genera controversias sobre el registro de su obra:

De hecho, la imagen que Hesíodo nos proporciona de sí mismo parece ser tan coherente con la ideología de sus poemas, que puede parecer innecesario salir de ellos para comprenderlo, mientras que, los intentos para desarrollar una narrativa coherente y detallada sobre la exacta situación legal de Hesíodo y su hermano Perses, que se presenta en diferentes partes de *Los Trabajos y los Días*, a menudo se cree que se fundaron en la auto-contradicción del poeta. ¿Podemos estar seguros de que Hesíodo realmente tuvo un hermano llamado Perses, con quien tuvo una disputa legal, y que Perses no es simplemente una ficción útil, un destinatario conveniente a quien dirigir su poema? Y si no podemos estar completamente seguros sobre Perses, ¿podemos estar realmente seguros sobre Hesíodo mismo? (Most, 2006: viii). (Traducción propia).

Durante estos primeros períodos de existencia, los fragmentos y cantos líricos de Hesíodo, mediante la remembranza y vocación poética de muchos hombres -generaciones en esta modalidad de la oralidad-, lograr dejar una huella de existencia más allá de su tiempo. Puede tener lógica que estas obras clásicas, se interpretaron durante muchos años con diversos matices, puntos de vista, relaciones particulares de cada espacio y tiempo desde la oralidad hasta la versión escrita. En este sentido, también se puede poner en duda la autoría de las obras líricas de esta época en general. Esta situación es compleja y nada fácil de asumir por parte de su público, quienes acostumbrados por las convenciones históricas tampoco logran cam-

biar los paradigmas sobre la autoría de Hesíodo como autor de “Los Trabajos y los Días”. Así como también en el caso de la escritura, la falsificación y copia por conveniencia, han tenido una relevante participación, incluso los manuscritos tampoco escapan a esta circunstancia.

Pocos testimonios hay de la historia del platonismo antiguo más sorprendentes que el que se lee al final de la Carta II del corpus de epístolas atribuido a Platón.... La afirmación de que los que pasan por escritos platónicos son, en realidad, de Sócrates “joven y bello”, resume en pocas palabras dos provocaciones notables: la de rechazar la autoría vigente de las obras platónicas conocidas y la de atribuir las a la persona que representa para antiguos y modernos la enseñanza oral de la filosofía. (Campos, 2002:131-132)

Así como Platón logra imponer su autoría en los textos socráticos, generalmente se impone la narrativa, ética y estética de los colonos y los amos, contrariamente poco se conoce el punto de vista de los despojados de sus territorios, los esclavos y pueblos de ajenas culturas. Este medio literario es entendido, desde hace muchos siglos hasta la actualidad, como una herramienta de imposición y poder en la sociedad. Durante las primeras épocas del código literario, también se genera la controversia en este medio sobre la efectividad de su representación, herramienta aceptada para transmitir el pensamiento filosófico, el cual hasta entonces, tuvo sus dominios en el poder la palabra y tradición oral. Por tanto, durante los primeros siglos, en la inclusión de la escritura dentro de la sociedad, se desarrollan largos períodos de alfabetización para empezar ejercer la comunicación de manera efectiva sobre los conceptos, ideas y argumentos del pensamiento humano en conjunto con el arte.

Las fuentes clásicas recogen la práctica de la escritura en la península ibérica desde fechas que supuestamente se remontarían hasta el neolítico.

Los Tudetanos (...) son tenidos por más cultos entre los ibéricos, puesto que no sólo utilizan escritura, sino que sus antiguos recuerdos tienen también crónicas históricas, poemas y leyes versificadas de seis mil años, según dicen. También otros pueblos iberos utilizan escrituras, cuyos caracteres no son uniformes, como tampoco es una sólo lengua (Strab. III, 1,6). La cuestión a definir, a falta de momento de evidencias concretas sobre el empleo de la escritura en la península ibérica durante el Calcolítico, Bronce Inicial, Bronce Medio y Bronce Final I-II, quizás por no conservarse soporte donde fueron escritos, es si las primeras evidencias de escritura que conocemos del Bronce Final III corresponde a un sistema autóctono o son el resultado de los primeros contactos con navegantes y colonos fenicios. (Mederos y Ruiz, 2001:98)

Los avances tecnológicos en la comunicación escrita son considerado como un elemento revelador y fundamental para el desarrollo de la sociedad, un punto de quiebre en la cronología histórica de la filosofía y el arte. En este sentido, según Badiou se genera una doble iniciación del pensamiento en la cultura.

Dado que la filosofía tiene un doble nacimiento, mantiene una relación ambigua con todo eso, porque es la descendiente de una doble filiación: desciende del poema y las artes, y desciende de la crítica racional y matemáticas. La filosofía es por tanto impura, es como un bastardo que pertenece a dos familias diferentes. Pueden verlo muy bien en Platón mismo, que en realidad tiene un estilo completamente impuro. (Yoel, 2004:31)

A pesar de la comprobada importancia de la oralidad, muchas personas afirman que el nacimiento de la historia del

pensamiento humano comienza con el registro literario. Para otras tantas personalidades, la filosofía comienza con las escrituras de Platón. Un poeta y filósofo de referencia obligatoria para la producción de contenidos contemporáneos sobre arte, filosofía y el cine, entre otros oficios. Platón, fue discípulo de Sócrates, nacido en Atenas, Grecia, vivió entre los años 427-347 a.C. Mediante la escritura de papiros, se propuso a dejar una importante referencia narrativa y estética con sus obras, más allá de su tiempo de vida. Un legado que trascendió en la sociedad occidental dentro de la historia.

Durante aquellos momentos, la doble filiación entre palabra y texto, la impureza del nacimiento filosófico entre la magia del arte, la razón y las matemáticas, se proponen interesantes herramientas para la creación de nuevos estilos narrativos y estético del arte literario relacionados con la expresión del pensamiento. Un ejemplo, se puede apreciar en *El Banquete* (385–370 a.C):

Quizás en ningún otro diálogo Platón combinó su arte poético con su pensamiento filosófico de manera tan perfecta. Supo fundir el arte trágico con el cómico para expresar de este modo un maravilloso mensaje sobre el Eros filosófico, y lo hizo con tanta habilidad que logró la conquista de las más altas cimas poéticas y filosóficas. (Reale, 2004:17)

Por tanto, desde los inicios de las referencias históricas, Platón se consagra como el representante de estas obras, a pesar de su controversial autoría de sus textos filosóficos y poéticos. Durante siglos, las generaciones venideras, continúan los estudios de sus líneas del pensamiento y modalidad literaria. En este sentido, la escritura se desarrolla junto a los avances tecnológicos, desde los manuscritos de papiros del poeta hasta la reproducción de libros en la imprenta, las modalidades de comunicar se transforman con nuevas ideas de expresar las

inquietudes del pensamiento del hombre a través del código literario. Los novedosos autores buscan en este medio, cómo sintetizar la veracidad de las historias, aportar la ilustración en la creación narrativa y estética para la reflexión y propagación de sus contenidos en el tiempo.

En Grecia, a partir de mediados del siglo IV a.C. “En las ciudades como Atenas, el saber leer, escribir y contar era, según parece, lo ordinario entre los ciudadanos libres.” (Finley, 1982:21) En estos lugares, se desarrollan los símbolos literarios, interpretados por un lector, suficientemente educado para entender y decodificar las ideas que le brindan estos símbolos del texto. Pero, en el transcurrir de los años, los dialectos de las distintas sociedades, las relaciones entre pueblos y las comunicaciones son actualizadas por las nuevas generaciones de escribanos, quienes interpretan los antiguos contenidos del textos, los mitos y leyendas para generar sus propias versiones literarias, con discursos acordes con cada época y su público. En tanto, los signos literarios desde su origen hasta nuestros días siguen transformándose.

En tal sentido, por ejemplo en el caso de Platón, en el transcurso del periodo desde sus inicios hasta la actualidad, existen muchas interpretaciones del *Timeo*, la *República* y el *Banquete*, entre otras obras del poeta. Estas escrituras han variado de distintas maneras, puntos de vistas e interpretaciones sobre las obras. Los textos de Platón, son la interpretación de los más representativos sucesores del poeta, pero muchas veces las traducciones hacia otros idiomas, referencias de diferentes estudios sobre sus obras, a veces deja entre dicho la calidad de los contenidos de la autoría literaria publicada de sus obras. Esta situación sobre la cantidad de versiones escritas y traducciones que se han realizado en distintas épocas y distintos dialectos, son referencia de los cambios que han ocurrido en la sociedad, desde los textos originarios realizados

por los poetas helenos hasta la actualidad. De igual manera, las versiones en el idioma griego tienen una transformación. Por lo cual, algunos organismos promueven en la valoración de las fuentes del archivo, una indagación sobre las fuentes, sin objetividad y con nuevos paradigmas que afectan estos legados en la vida contemporánea.

...cabe apuntar que los nuevos aires posmodernos de la Archival Science plantean tres cuestiones fundamentales: 1) la naturaleza del archivo como un lugar de poder; 2) la concepción del archivero como un agente activo que actúa sobre el archivo (active shaper) cuestionando su supuesta neutralidad y 3) la percepción del archivo como un discurso y no como el resultado de un proceso natural. (Gutiérrez, 2017:4)

En este sentido, perderse en la subjetividad del archivo puede depender de muchos factores. Pero es una constante desde los poetas líricos, incluso en la antigüedad, la interpretación personal de cada poeta, varía con la edad y su entorno. Por ejemplo, la apreciación entre distantes lapsos de tiempos, desde la primera vez hasta las sucesivas veces, como entrar a una sala para ver una película, apreciar una obra en el teatro, o entrar al museo para conocer una pieza de arte, es inevitable sentir los diversos cambios internos entre ambas visualizaciones. Por tanto, la percepción de su huella, en cada uno de estos momentos, se complementa con la imaginación, referencia cultura que se tiene cada persona sobre el documento. En el caso particular de esta investigación, entre el archivo familiar con el cineasta, durante estos cambios de tiempo, se condiciona también el discurso, la relación con sus ideas y selección de sus archivos para incluirlos en la obra. Puesto que, durante los distintos períodos de la producción se recorren múltiples etapas, desde la concepción del documental hasta concluirlo, muchos cineastas cuestionan su protagonismo, cómo lograr

recorrer una dialéctica con la cámara, la representación de la gestualidad y la palabra de sus protagonistas, entre otros recursos retóricos, éticos y estéticos que complementan el género cada día.

2. EL ARCHIVO FAMILIAR: CIENCIA Y TECNOLOGÍA

El desarrollo científico e industrial generó grandes cambios en la sociedad durante mediados del siglo XIX. En Francia, estos eventos afianzan las bases para el surgimiento de la Heliografía, “dibujos hechos con el sol” como denominó Niépce a su invento, durante los inicios de la historia del registro fotográfico.

Desde 1822, según la opinión de algunos historiadores, ... como orgullosamente proclama el monumento local erigido en memoria de su descubridor, Joseph Nicéphore Niépce, en el centenario de su fallecimiento. Y si lo que tomamos en cuenta para la celebración es la fecha de la primera foto que se conserva, entonces el asunto se complica más todavía, pues ésta data de 1826. (Pariente, 1989:1)

Este invento, años después se consagró con el nombre de fotografía (foto=luz, imagen/grafía=escribir, grabar), una nueva herramienta de escritura, grabación con la luz, que se revela y representa en una imagen, con la cual, se pretende legitimar un acontecimiento, momentos y personajes en un lugar determinado. Bajo este artificio y gestión, también se establece una comunicación entre el fotógrafo y su público. “La imagen técnica es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados; por tanto, las imágenes técnicas son productos indirectos de los textos científicos.” (Fluser, 2008:19) En tal sentido, estos “textos científicos” transformaron los documentos familiares, a pesar de los trazos finos y delicados de los mejores pinto-

res de retratos, las familias nunca habían tenido un documento con la calidad, irrefutable presencia de la realidad de sus miembros que les brinda el nuevo registro de la imagen técnica. Con los primeros inventos de Niépce, Daguerre y Talbot. Este último fotógrafo inglés, con el denominado Calotipos, brindó la posibilidad de múltiple reproductividad a partir de un negativo de papel, que no era permitida con las placas del Daguerrotipo, los avances de Talbot en la calidad óptica ayudarían al desarrollo de la prensa escrita. El inglés patenta el Calotipo en 1841.

Talbot, se llevó la cámara en sus viajes, demostrando así, cómo el ojo del fotógrafo aficionado se centraba en los temas familiares y domésticos. Muchas de las imágenes sirven de antecedentes de las típicas imágenes recogidas en los álbumes de familia, mostrando el entorno familiar, allegados del fotógrafo, entregados al ocio y actividades domésticas, leyendo periódicos, montando a caballo, merendando, pescando o simplemente gozando del aire campestre. (The British Council, 1989:9)

Este precursor de la fotografía tuvo una relación directa con el registro familiar y una importante recurrencia con este tipo de documentos, en tanto otros fotógrafos, buscaban descubrir otros lugares, países y continentes. Talbot con su cámara, retrata su familia, espacios de encuentro y cotidianidad. Qué buscaba expresar, estas imágenes podrían contener algún elemento retórico, intensidad de expresión personal para identificar su obra, más que la simple demostración de la efectividad y calidad técnica de su invento. Para este artículo, la información recopilada del fotógrafo Talbot, no encontramos ningún indicio sobre la presentación y exposición de sus piezas, más

que la presentación en la Royal Society para la demostración su invento. Sin embargo, podría el fotógrafo comentar con una narración oral y retórica de los acontecimientos, momentos y personajes de las imágenes para un público, la comunión con familiares y amigos. Al ser así, se expone una mezcla de modalidades de expresión para la presentación de la imagen hacia un público. Rápidamente, la fotografía se desarrolló con nuevos dispositivos, herramientas del registro que se pudieron adquirir por las personas para satisfacer la demanda social. Los mercados del espectáculo buscan las novedades tecnológicas para hacer más atractivos sus eventos. Por tanto, el documento fotográfico, no sólo genera estatus legitimación de la descendencia familiar, también comienza una importante influencia de creación para el arte y comunicación dentro de la sociedad. Los avances tecnológicos y el ímpetu de nuevos emprendedores del medio siguen generando cambios en los formatos de estas imágenes creadas por la luz, cada vez más accesible para la población, desde finales del siglo XIX.

Sustituyó la placa de cristal por el papel y, en 1888, sacó la primera cámara kodak 100 vistas con rollo de papel, los fotogramas, circulares, medían unos cinco centímetros de diámetro. Aficionado mandaba la cámara a la fábrica, donde se procesaba el rollo y se devolvía nuevamente la cámara cargada, acompañada del negativo revelado y de las copias positivas, todo por 10 dólares. La máquina costaba 25 \$. (Sougez, 2006:183)

A partir de estos importantes desarrollos, la fotografía se convierte en un popular creador de imágenes en la progresiva cultura moderna. Durante sus diversas etapas, estos registros establecen un reservorio de la memoria y construcción del álbum familiar desde sus inicios hasta tiempos contemporáneos.

Por su parte, en 1895. El primer film de Louis Lumière, “La salida de las fábricas –casi una película publicitaria- fue proyectada al público en el curso de la conferencia sobre el desarrollo de la industria fotográfica en Francia.” (Sadoul, 1960:21). En estos primeros años, Lumière realizó un gran número de cortometrajes con calidad estética, los primeros encuadres para novedosa representación de la realidad, genera la inquietud de otros interesados por el innovador artificio de la imagen en movimiento.

Los primeros contenidos audiovisuales eran inocentes del nuevo lenguaje visual y a la vez esclavos de la ignorancia del desarrollo narrativo. Los hermanos Lumière trataban con predilección los temas clásicos del aficionado: los apacibles placeres de la vida familiar, el desayuno del bebé, el vocal de los peces rojos, Querrela infantil, Baño en el mar, La partida de Écarté, La partida el tric-trac, La pesca del camarón, etcétera. Esta serie de películas llegan a convertirse al mismo tiempo que en un álbum de familia, en un documental no intencional de una rica familia francesa a fines del siglo pasado. (Sadoul, 1960:21)

Estas obras, registradas en la Francia tuvieron gran repercusión a nivel mundial durante final de siglo XIX. Ahora son consagradas, como iconos del género de cine social, importantes documentos y elementos de estudio para los cineastas a nivel mundial. Esta cinematografía familiar, durante este primer período tuvo una gran presencia dentro de la naciente industria.

Al incorpora la producción familiar al mercado, como fuente de la representación de la realidad para generar contenidos de carácter artísticos, filosóficos y sociales son necesarias las referencias sobre las condiciones fundamentales del concepto de film familiar:

En primer lugar, recordemos la definición de "film familiar" en el sentido estricto del término: por film familiar entiendo cualquier film (o vídeo) realizado por un miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros. (ODIN, 2008:199)

En estos casos, el realizador, fotógrafo, productor o sonidista tiene a su mando el dispositivo, cámara y/o micrófono que se presenta, para invadir el espacio familiar bajo un criterio, un punto de vista particular, ética y relación consanguínea, con el cual se hace la acción del registro. Al igual que muchas otras películas, en esta situación se presenta una inevitable relación de poder entre creador y personaje. Pero esta cercanía o distancia entre la cámara y personajes se inclina sobre la condición personal y ética del oficio, se sumerge dentro de la participación vital, la relación entre el autor y sus contenidos. En muchas ocasiones, el cuestionamiento de su relación con los archivos es común, puesto que existen situaciones en las cuales se revelan secreto personales y familiares, acontecimientos que ya habían sido enterrados, ocultos en la memoria familiar por el tiempo.

En otros casos, los registros donde el realizador tiene una relación externa con la familia, también logra utilizar estos documentos para la construcción, interpretación y representación de películas, separada de su función original de la producción y contemplación familiar. "El collage nació como efecto de la moderna sociedad de consumo." (García, Gómez, 2009:17). Desde su concepción, diversos son los caminos de esta metodología en el arte, con la cual en la pintura, la poesía hasta el cine se revelan múltiples posibilidades para la gestación artística y reflexión filosófica. También en el género documental, para muchos realizadores representa un ápice para

su relación con el medio, una posibilidad de amplitud en el terreno de la experimentación.

En primer lugar, porque el collage entendido sólo como montaje de materiales heterogéneos, es una característica inherente a cualquier práctica documental (mainstream o marginal) que no se ciña estrictamente a los parámetros del cine directo y observacional, que tiende a generar representaciones realistas de corte Baziniano, o que no prolongue el método dramático-narrativo inaugurado por Flaherty, en este caso imitando la representación naturalista ficcional en la puesta en escena y la edición temporal y espacial. (García y Gómez, 2009:103)

A pocos años de los inicios del cine, entre los movimientos artísticos, la reflexión y reconstrucción de los discursos emitidos por la imagen cinematográfica se genera la experimentación y riesgo artístico durante las vanguardias de principios del siglo XX. “Dentro del ámbito de las artes visuales, el cubismo supone un primer paso hacia el abandono de “un arte imitativo” para abogar por un “arte de las ideas”, en palabras de Apollinaire,...” (García y Gómez, 2009:146) Desde entonces, la retórica, el registro y la representación de la realidad siguen siendo temas de gran controversia. “La cámara no revelaba la verdad, pero Vertov creía firmemente en su poder de “inscribir” verdaderamente, principio en el que basaba su llamamiento a “tomar la vida por sorpresa”, el poder de crear una inscripción como la generada por el instrumento científico,...” (García y Gómez, 2009:110) Un lenguaje propio, que a partir de diversos aportes, se construye a partir de la experimentación de sus creadores. Por tanto, en el devenir del transcurso de los años, la narrativa de auto referencia y familiar, perdió su lugar protagónico que mantuvo durante los inicios del invento científico, opacándose por el crecimiento de la industria y su vertiginosa creación de diversos contenidos.

Este abanico de posibilidades creativas mejora la calidad retórica y estética de las obras audiovisuales que de algún modo se relacionan con los archivos familiares. En tanto, el film familiar y el collage promuevan la reflexión sobre la imagen, el enfrentamiento entre la imaginación del cineasta y la realidad del registro fortalecen los cimientos del género.

Para esta investigación, realizadores y artistas es importante entender... “El valor de la ruptura. Y esto, contra la continuidad de la vida, contra el conservadurismo social” (Badiou, 2005:15). En tal sentido, para algunas personas, el registro cinematográfico podría ayudar para remendar esas rupturas del tiempo, de la familia, del autor, y a su vez, poder consagrar un discurso efectivo con el espectador, una postura ante diversos temas sociales y culturales del hombre. El archivo familiar se presenta como una reivindicación de la experiencia y el momento de lo vivido.

3. LA FAMILIA Y MEMORIA CONTEMPORÁNEA

En Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo XX, se desarrollan nuevas modalidades de representación sobre la realidad, movimientos cinematográficos que reinventan la construcción de contenidos audiovisuales. Esta situación, fue promovida por la tecnología del Súper 16mm y 8mm, los cambios sociales y políticos que generó una ruptura dentro de los valores estéticos y narrativos convencionales que se venían presentando en el cine antes de la década de 1960. En Brasil, a partir de este período, el artificio del cine surge como medio de expresión, de discrepancia, de representación de la situación cultural, política y social que padecían las mayoritarias del país. Con lo cual, el medio comienzan a desarrollar nuevos modos de representación sobre la lucha reivindicativa de la diversidad social para su transformación. En este senti-

do, el cine documental es un instrumento revolucionario para los nuevos modelos del pensamiento: “Una idea en la cabeza, una cámara en la mano”, consigna de Glauber Rocha, no tiene sentido sin la invención de los nuevos instrumentos” (Paranaguá, 2003:54). Estas acciones de Rocha, abren las puertas para la experimentación y rupturas de los paradigmas cinematográficos. Con el Nuevo Cine Latinoamericano, entre sus postulados, se intenta cambiar la narrativa épica, las grandes superproducciones, los actores categorizados dentro del elitismo comercial que negaban la representación el subdesarrollo social de aquella época. “Como equilibrio a esta función de negación, el documental cumple otro de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.” (Birri, 1964:12)

Durante los años sesenta, en muchos países del continente Latinoamericano, el cine fue un medio para la lucha de reivindicación y justicia de las clases sociales menos favorecidas, la renovación de las representaciones convencionales y la reflexión sobre la profundidad del discurso. Los nuevos realizadores buscan estar más vinculados con las sociedades campesinas, afro descendientes y populares de sus países. Muchos jóvenes, creadores con una percepción distinta sobre el medio y las sociedades. “El ídolo – a diferencia de la star de antes de 1960- es percibido mucho más como un ser próximo y, en suma, bastante semejante, que como una divinidad” (Goldman, 1972:57).

En el marco de los inicios del Nuevo cine Latinoamericano, se estrena en Brasil la película “Rio, 40 graus” (1956) de Nelson Pereira do Santo y el documental “Tire Die” (1958) de Fernando Birri en Argentina. Desde sus países, estos emblemáticos cineastas retratan a los ídolos con nuevas metodologías y puntos de vista que amplían la construcción narrativa,

ética y estética en la diversidad de personajes y lugares que representan el subdesarrollo y contraste social que vive el continente. Para el documentalista Eduardo Coutinho, “Cabra marcado para morir” (1984) también se convirtió en una punta de lanza de este nuevo movimiento. Su obra, además de la justicia social representada en su contenido, ofrece aportes de interés narrativo y estético para otros creadores. En la cual, se experimenta una importante ruptura en la cronología de esta producción cinematográfica, esta situación sirvió para abrir las puertas hacia una nueva valoración para la reflexión sobre los archivos de cine, desde los primeros registros del documental hasta la conclusión del proceso, veinte años después, este medio se presta para la transformación de la obra y el documentalista.

La historia de las Ligas Campesinas del norte de Brasil, construida en torno a la figura del líder campesino João Pedro Teixeira, asesinado en 1962, se interrumpe el rodaje en 1964, a causa del golpe de estado militar. Diecisiete años más tarde, Coutinho vuelve a encontrarse con los campesinos que habían trabajado en la primera película, entre ellos Elizabete Teixeira, viuda de João Pedro. Juntos retoman el hilo de la historia y componen una síntesis viva, real y conmovedora de los últimos veinte años. (Programa Ibermedia, s/f.)

Durante el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano, varios realizadores tienen una afinidad con la producción de películas en el nordeste de Brasil, a partir de entonces, esta región comienzan a tener una participación activa en el cine en este país. Uno de los cineastas más representativos de este territorio, quien logró representar dentro de su obra, las historias y personajes de la zona de manera creativa, “Glauber Rocha comenta, que durante muchos años, el cine brasileño vivió en una condición de marginalismo intelectual, en el sen-

tido de ser un cine desvinculado de la cultura brasileña.” (En clave de cine, s/f)

Para esta investigación, una referencia dentro de Brasil, es la cinematografía del realizador João Moreira Salles (JMS), creador contemporáneo de notable importancia dentro del documental. Uno de sus más premiados trabajos, se relaciona con el ámbito familiar, proyectada en la narrativa de su película “Santiago” (2007).

A mediados de los 50, Santiago se instala como mayordomo en la mansión de los Moreira Salles y allí atiende con mano exquisita a la sangre azul europea, la vanguardia artística, jefes de estado y hasta un Papa. En 1992, ya retirado, vive recluido en un pequeño apartamento entregado a sus pasiones (ópera y pintura renacentista) y a escribir el compendio absoluto sobre linajes aristocráticos. Allí lo entrevista João Moreira, estrujando con cariño la memoria de quién lo conoció cuando era un niño. Santiago recuerda para él la opulencia de otros tiempos que fueron magníficos y ya no existen”. (FILMAFFINITY, s/f)

Desde los espacios, como su casa de la infancia y adolescencia, el documentalista se enfrenta a las relaciones familiares en su obra. Esta relación en primera persona que lo une o lo distancia con el mayordomo de su familia Santiago, así como la música entre otros elementos, mantienen la acción del discurso en el espectador. En esta película, el documentalista comenta con voz fuera de campo (Voz en off):

Mientras editaba comprendí lo que ahora parece evidente. El modo en que hice las entrevistas me alejó de él. Desde el principio había una insuperable ambigüedad, entre nosotros que explicaba la vergüenza de Santiago, de que él no era sólo mi personaje y yo no era sólo un documentalista. Durante cinco días de grabación yo nunca deje de ser el hijo del dueño de la casa y él nunca dejo de ser

el mayordomo. (Salles, 2007)

Luego de varios años de registrar a su protagonista, de estos cinco días de filmación, el cineasta inicia de nuevo el desarrollo de la edición de “Santiago” (2007) para concluir la; ¿algo o alguien lo motivo?

Salles, a través de su cine, nos invita a vivir sus recuerdos mediante este testimonio filmico. El cine participa de una naturaleza similar a la de los sueños y los recuerdos. Pasolini sostuvo, que “todo esfuerzo reconstructor de la memoria es una “continuidad de im-signos”, es decir, de modo primordial, una secuencia cinematográfica.” (P.P. Pasolini, cine de prosa y cine de poesía.). (Cineclubes de cordoba, s/f.)

A partir del tiempo, su cotidianidad, los recuerdos familiares, la construcción de su memoria y la muerte de su protagonista busca en los archivos entender su relación y el significado de este primer registro, la reflexión porqué estuvo grabando de una manera y no de otra. En esta película, se desarrolla una narrativa en primera persona, con voz fuera de campo visual (voz en off), las intenciones sobre la revelación que adquieren para él, las imágenes y palabras de Santiago varios años después de su registro. Una historia que nos invita a develar el enigma de las relaciones familiares entre el director y su protagonista. Una película intransferible.

Para João M. Salles (JMS) las películas intransferibles son únicas e irrepetibles cada una tiene un particular modo de desarrollo, en estas, “No hay cómo hacerla si no es a partir de la experiencia muy personal de quien la ha hecho. Por ejemplo, Santiago no existiría -y con esto no digo que la película sea buena o mala- si yo no estuviese por detrás de la cámara. ¿Por qué? porque es mi memoria, es mi reflexión sobre el mundo, es mi relación con Santiago... Las películas intrans-

feribles son para mí mucho más interesantes que las películas transferibles.” (Fiord, s/f)

A partir de “Santiago” (2007), JMS inicia una empresa sobre la reflexión del archivo familiar que lo lleva a realizar “No Intenso Ahora” (2017). En este trabajo audiovisual, él utilizó los archivos familiares de su infancia, el viaje de su joven madre como turista a China en 1966. Con estas imágenes construye un collage audiovisual, entre su familia y la sociedad, sobre las relaciones del poder, en el ámbito político, económico y social sucedido en Francia durante mayo de 1968. Así como también, durante ese año la primavera de Praga y la manifestación popular en contra del asesinato de un estudiante en la dictadura de Brasil.

El realizador, vuelve con el discurso oral fuera de campo, (voz en off) tiene una actual percepción y reflexión en esta película desde el origen de estos documentos, su familia, la controversial transformación social, política hasta la muerte. Una introspección, sobre el medio cinematográfico y la familia, a partir de la construcción y síntesis del hombre sobre su espacio y tiempo. Elementos que se buscan promover en “Recetas de Amor para María”, (2020) para ser una película intransferible y lograr conseguir la participación vital entre sus espectadores. (Ranciére, 2010)

En tal sentido, estimulado por su vínculo consanguíneo y la huella de la imagen, el realizador de “Recetas de Amor para María”, (2020) pretende construir un discurso para las audiencias universales, traspasar la frontera de la muestra familiar. Con estas intenciones, una vez realizada la osadía de la producción audiovisual independiente, el realizador graba la escritura del recetario de comidas caseras por parte de su abuela Delia, como un regalo de bodas para su nieta María, con las indicaciones de la nana Rosa que tiene más de 60 años trabajando en su casa.

En un principio, se planteó que estos los acontecimientos fueran utilizados como hilo narrativo principal para desarrollar el documental, el sustento y acompañamiento de las historias de la vida de una familia y las relaciones de sus protagonistas que transcurren durante este tiempo. En este sentido, el abordaje se decanta por una modalidad de representación del género. “Por ejemplo, para Haider, el estilo de filmación etnográfico supone filmar acontecimientos completo y no alteran el orden, espacio temporal de las secuencias”. (Ardevol, 1995:135) Pero este planteamiento se transforma, desde la entrega del regalo de bodas hasta el final de la postproducción, estos postulados son descartados por el realizador para construir una nueva estructura en la edición dentro del documental.

En esta compleja primera etapa del montaje, es recurrente la eliminación de secuencias, planos, personajes y acontecimientos que no aportan contenidos narrativos, éticos o estéticos significativos para la historia. Pero también en este período, surge la necesidad de la reconstrucción del discurso con nuevos acontecimientos, planos y secuencias que fortalezcan la dialéctica, contenidos generados luego del matrimonio de María hasta cerrado el proceso de postproducción. En este caso, igualmente fue una lucha entre el apego con las imágenes familiares y la estructura, por el afecto de reafirmación, de la memoria y reconciliación con sus protagonistas, pero estas secuencias y planos pueden distorsionar la narrativa de la película. Por tanto, en la postproducción es necesaria la ayuda de un montador, con criterio y distancia del material familiar que permita una disertación y reflexión entre ambas personas sobre las imágenes y su representación en el discurso. Una ventaja presente, que no se presenta en soledad, dentro de la sala de edición.

Durante la construcción de “Recetas de Amor para María” (2020), diversos estilos y puestas en escena con las que se

plantean descubrir la relación entre el recetario de comidas, la unión familiar y sus protagonistas. “Cómo este cine expone la fotografía, a fin de construir una narrativa de la memoria que se hace de restos, fragmentos de tiempos localizados en los álbumes de familia, retratos que están al margen de la historia oficial”. (Vale Glaura, 2016:7)

En este caso, a partir de la postproducción del documental, el discurso personal toma relevancia dentro de la obra, para orientar la construcción narrativa, luego de varias etapas del montaje sin ser presentada la voz fuera de campo (voz), se presenta el uso de este recurso, para que el realizador puede transmitir desde la primera persona su relación con la abuela Delia y familia, relevantes historias del pasado andino, experiencias y anécdotas que no se pudieron registrar.

La reflexión del realizador, con la voz fuera de campo, busca abrir las puertas del entendimiento con esta obra, la dialéctica familiar hacia el espectador, al comentar sus conflictos con estas imágenes, su relevancia en el transcurrir del tiempo y desfragmentación de su familia por la migración. Así como, resaltar la importancia que tienen las comidas caseras para los valores familiares. Situaciones con las que el público extrafamiliar se puede identificar, al evocar las gustosas recetas caseras, las vivencias de la casa de las abuelas Delia y Rosa, logran fortalecer el imaginario personal, familiar y colectivo de una región latinoamericana.

Por tanto, a través de los cambios sociales que se viven en América Latina, desde sus inicios, el cine es una aventura orientada bajo la premisa del interés común de los involucrados. Un oficio con el cual, se construyen historias a partir de la ruptura de la cotidianidad, una articulación con una condición ontológica, retórica, estética y ética dentro del continente. Este medio, tiene un particular modo de relación personal, reflexión sobre los encuentros familiares entre sus protago-

nistas, el equipo técnico, la cultura y la sociedad donde se desarrolla la vida la película. Muchas veces entre el autor de la obra y la familia se genera una catarsis al emprender este tipo de empresa, un viaje para indagar, inscribir y cuestionar sus relaciones en el mundo.

En tal sentido, exponer la vida de alguien ya es un asunto ético delicado, aún más cuando se involucra la familia, puesto que descubrir sus secretos, relaciones y acontecimientos ante el gran público, no es una tarea fácil para sus creadores. En la actualidad, dentro de una película de ficción o documental, las imágenes de video caseras (en el medio digital home vídeo) son aceptadas por los espectadores y las novedosas ventanas de difusión. Muchas veces, este tipo de archivos proponen al público un acercamiento más íntimo entre creador y su familia.

Pero el realizador debe estar convencido, que al exponer sus temas, a través de este tipo de archivos, debe tener un acercamiento a la estructura narrativa, el inicio y final, indagar sobre las diversas maneras de percibir la vida, modos de representarla para establecer una comunicación sin máscaras, más sincera y directa a través de las imágenes y sonidos.

Así como en otros proyectos documentales, el Cortometraje “Bobuta” (2019) de la realizadora Carlota Bujosa, al acercarse con el archivo familiar, ella pudo descubrir y encontrar diversas fuentes para orientar su trabajo, expresión y creación en el film. Entre cortos y largometrajes es vital la constancia, el compromiso, la indagación y vínculo personal con el proyecto para lograr un acercamiento hacia una estructura narrativa y obtener grandes resultados.

Nunca pretendí que la película fuese algo para mi familia ni tampoco con la idea final de mostrarla abiertamente al público. “Bubota” entra dentro de un proceso de conciliación con aquellas cosas que suceden irremediablemente y que te confor-

man como persona, así que se podría decir que la película la he hecho principalmente para mí, como forma de dar un lugar a unos fantasmas que nunca me abandonarán del todo. (Entrevista a Carlota Bujosa, 12 diciembre 2019).

Por tanto, las metodologías emprendidas pueden variar con cada proyecto, cada día los documentalistas, abordan sin prejuicios, plantean la diversidad y mezcla en los modos de representación para la construcción no convencional del género documental. En el caso particular de esta investigación, la situación que impulsa al realizador de “Recetas de Amor para María” (2020), desnudar la intimidad familiar de las abuelas Delia y Rosa, cómplices de la aventura, son advenimientos, acciones y sentimientos del director sobre el registro de la huella de estas mujeres en el tiempo. El desarrollo de estos acontecimientos debe tener una importante planificación, calidad dentro del registro y su meticulosa postproducción. Pero, en el camino de la obra audiovisual todo se transforma, se despliega una batalla contra el tiempo y la autogestión. En particular, esta situación se produce en la construcción del documental “Recetas de Amor para María” (2020), cuando el realizador no puede grabar todos los acontecimientos que planificó, lograr un perfecto registro con sus protagonistas, debido a falta de presupuesto, coordinación y personal. Por tanto, en ocasiones junto a técnicos de apoyo y en otros momentos sólo con su cámara, estas situaciones a veces permiten condensar y repensar la metodología, un mayor acercamiento entre la cámara, las protagonistas y su entorno.

La representación de estas realidades, se realiza de una manera más íntima, otorga a la imagen un valor agregado, complementa la estructura narrativa, ética y estética para fortalecer algunas secuencias dentro del films. También a partir de estas adversidades se logra entender la participación activa

del escenario, la casa de la abuela materna se consolida como elemento narrativo para el desarrollo de la película. Este importante componente, lugar donde transitan la mayoría de las acciones y revelaciones, comienza a tomar protagonismo en la historia.

Pero esta situación, no se logra conseguir de inmediato, debido al acercamiento del realizador, la cotidianidad de los personajes y lugares comunes donde se desenvuelve el realizador como miembro familiar, fue algo que tomó bastante tiempo por descubrir. Esta iluminación, llega de la continua reflexión e indagación, sobre la diversidad de temas universales que se pueden abordar en relación con las protagonistas, el conocimiento de sus historias personales, así como las referencias, investigación y relaciones con el documental. En tal sentido poseer una casa, para cualquier persona, representa una necesidad básica de seguridad en la sociedad, así como un significativo elemento narrativo para sustentar las relaciones de poder entre las protagonistas de esta película.

Algunos de estos razonamientos, tratados en esta investigación, tienen relación con las metodologías de trabajo del cineasta Joaquín Cortés, quien promueve una modalidad denominada Cine de Descubrimiento: “Mi intención está muy lejos de pretender convencer a nadie de que el cine de descubrimiento es la única respuesta para todos aquellos que quieren dedicarse al cine documental, por el contrario, mi propuesta se dirige a un segmento, de aquellos cineastas que buscan encontrarse a sí mismos en la realidad de sus películas.” (Cortés, 2012:35).

El desarrollo de este tipo de documentales, referencias de la transformación del realizador, que logren vincular el entendimiento del cineasta sobre sí mismo, en el caso de esta investigación la relación entre los archivos familiares, con los cuales pueda generar una comunión efectiva con el espectador

sobre la vida.

Durante los últimos tiempos, la sociedad se desarrolla vertiginosamente al igual que el género documental. Este medio de representación sobre la realidad, la reivindicación de las huellas de momentos, lugares, personajes y expresión de los documentalistas, a partir de su reflexión personal, el vínculo familiar, social y cultural, consolida su potencial para la creación de contenidos sociales, artísticos y del pensamiento para el patrimonio de la humanidad. Dentro de la producción audiovisual, cada realizador con un punto de vista particular y creativo, debe recorrer su propio camino, alcanzar las metodologías para construir su dialéctica, que evidentemente dependerán de la condición particular de la obra, los temas tratados, lugares y personajes del documental. Por tanto, en esta modalidad del cine, es importante establecer una experiencia de vida, estimular la reflexión y la investigación narrativa, ética y estética para ayudar a fortalecer el entendimiento entre el realizador, la familia y la obra para una efectiva expresión con el medio audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardévol, Elisenda. 2013. “Representación y Cine Etnográfico”. *Encuentro Internacional de Lenguas Indígenas y Educación Bilingüe*. Universidad Autónoma de Querétano, México [Fecha de consulta 11 de diciembre 2019] Disponible en: <http://filosofia.uaq.mx/diidxaza/fils/LVEtnografico2.pdf>
- Birri, Fernando. 2009. *Manifiesto de Santa Fe. Blog de la materia Comunicación y Medios de la Universidad de Las Artes* [Fecha de consulta 15 noviembre de 2019] Disponible en: <https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/09/birri-pionero-y-peregrino.pdf>

- British Council. 1989. *William Henry Fox Talbot y su círculo familiar*. The British Council Press. London, England.
- Cortés, Joaquín. 2012. *El cine documental ¿Una ficción?* Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, CNAC, Caracas, Venezuela.
- Edgar-Hunt, Robert; Marland, John y Rawle, Steven. 2001. *El Lenguaje Cinematográfico*. Parramón Audiovisual, Barcelona, España.
- Curcio, Maximiliano. 2012. “Dossier de Cine Brasileño (I): El cinema Novo”. En: *En Clave de Cine* (en línea) [Fecha de consulta 17 noviembre de 2019] Disponible en: <http://www.enclavedecine.com/2012/04/dossier-de-cine-brasileño-i-el-cinema-novo.html>
- Ferrater Mora, José. 2004. *Diccionario de filosofía*. Editorial Ariel, Barcelona, España.
- Aichenbaum, Ivo y Pérez Rial, Agustina. 2018. “La intensidad de las formas – Entrevista a João Moreira Salles”. En: *Revista Cine Documental*, Número 17 [Fecha de consulta 10 julio de 2019] Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-intensidad-de-las-formas/>
- Filmaffinity (s/f). *Sinopsis del documental Santiago, ficha técnica (2002-2020)*. [Fecha de consulta 17 noviembre de 2019] Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film832960.html>
- Finley, Moses, I. 1982. *Los Griegos de la Antigüedad*. Editorial Labor, S.A., Barcelona, España.
- Fiord Estudio. 2017. *João Moreira Salles - Entrevista (septiembre de 2017)*. [Fecha de consulta 13 de diciembre de 2019] Disponible en: <https://vimeo.com/236958574>)
- García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura. 2009. *Piedra, Papel y Tijera. El Collage en el Cine Documental*. Ocho y Medio, Libros de Cine, Madrid, España.
- García Mesa, Héctor (Comp.) 1992. *Cine Latinoamericano*

- 1896-1930. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Caracas, Venezuela.
- Campos Daroca, Javier. s/f. “¿Sócrates Escritor?” *Academia.edu* [Fecha de consulta 1 de diciembre de 2019]. Disponible en: https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=socrates+escritor+javier+campos+daroca&btnG=
- Gutiérrez de Armas, Judit. 2016. “Estado de la Cuestión de los Estudios sobre Archivos de Familia”. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* [Fecha de consulta 11 de enero de 2020] Disponible en: <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10033>
- Most, Glenn. 2006. *Hesiod - Theogony, Works and Days Testimonia*. Harvard University press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Goldman, Annie. 1972. *Cine y Sociedad Moderna*. Editorial Fundamento, Madrid, España.
- Hauser, Arnold. 1978. *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Labor, S.A., Barcelona, España.
- Laffay, A. 1973. *Lógica del Cine, Creación y Espectáculo*. Ed. Labor, S.A., Barcelona, España.
- Galván, Luis Fernando. 2018. “Entrevista con João Moreira Salles”. En *Filme.com* [Fecha de consulta 13 noviembre de 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=JrM6W6_oo9k
- Mederos Martín Alfredo y Ruiz Cabrero Luis. 2001. “Los Inicios de la Escritura en la Península Ibérica” En: *Complutum*, N° 12, pp. 97-112 (en línea) [Fecha de consulta 11 noviembre de 2019] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL0101110097A>
- Odin, Roger. 2007. “El film familiar como documento, Enfoque Semiopragmático”. En: *Archivos de la filmoteca*:

- Revista de estudios históricos sobre la imagen* (en línea) N° 57-58 (2), pp. 197-217. [Fecha de consulta 20 de octubre de 2019] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555024>
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. *Cine Documental en América Latina*. Ed. Cátedra, Madrid, España.
- Pérez Jiménez, Aurelio y Martínez Díaz, Alfonso. 1978. *Hesíodo Obras y Fragmentos*. Editorial Gredos, Madrid, España.
- Rancière, Jacques. 2010. *El Espectador Emancipado*. Ed. Bordes Manantial, Buenos Aires, Argentina.
- Reale, Giovanni. 2004. *Eros, Demonio mediador – El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*. Editorial Herder, Barcelona, España.
- Sadoul, Georges. 1960. *Historia del Cine I y II*. (2ed.) Ediciones Nueva Vision, Buenos Aires, Argentina.
- Sebastian González, Alexis; Cabrolié, Cordi y Pujato, Fernando. 2010. “Aproximaciones críticas a Santiago de João Moreira Salles.” En: *Cineclubes de Córdoba* [Fecha de consulta 15 octubre de 2019] Disponible en: <https://cineclubesdecordoba.wordpress.com/2010/04/29/aproximaciones-criticas-a-santiago-de-joao-moreira-salles/>
- Sougez, Marie-Loup. 2006. *Historia de la Fotografía*. 10° edición. Cuadernos Arte Cátedra, Barcelona, España.
- Vale, Glauro. 2016. “A mise-en-film da fotografia no cinema documentário brasileiro contemporâneo”. En: *Galaxia. Revista del Programa de Postgrado en Comunicación y Semiótica*. N° 32 [Fecha de consulta 19 de septiembre de 2019] Disponible en: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/23097>
- Yoel, Gerardo (Comp.). 2004. *Pensar el Cine 1 y 2*. Editorial Manantial, Buenos Aires, Argentina.

NOTAS

- 1 La Real Academia Española (RAE), considera la definición de la palabra archivo como: “Conjunto ordenado de documentos de una persona, que produce en el ejercicio de sus funciones o actividades”.
- 2 “La mucha erudición (polymathía) no enseña a tener inteligencia; pues se lo habría enseñado a Hesíodo y Pitágoras y aún a Jenófanes y Hecateo.” (Fragmento 40, en Diogen. Laert., IX,1) Así como este fragmento de Heráclito, existen otros en su haber, para la crítica hacia los poetas y filósofos de las épocas pasadas y contemporáneas de su vida.