



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Borja Salguero, Darwin Gonzalo

Las imágenes recreadas en los documentales históricos. Un análisis
de Con mi corazón en Yambo y La muerte de Jaime Roldós¹

Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 2, núm. 2, 2018, Enero-Julio, pp. 19-22
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v2n2.a2>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972065002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Las imágenes recreadas en los documentales históricos. Un análisis de *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*¹

Images recreated in historical documentaries. Analysis of *Con mi corazón en Yambo* and *La muerte de Jaime Roldós*

Resumen

Los documentales narran hechos reales. Sin embargo, en ocasiones utilizan imágenes recreadas para construir una narrativa. Algunas posturas discrepan, y señalan que el documental debe ajustarse totalmente a la realidad y no apoyarse en la ficción. En los documentales históricos se utiliza, a pesar de todo, este recurso de la ficción, con el fin de contar acontecimientos relevantes de los que no se disponen de imágenes de archivo. En este trabajo se analizan las escenas recreadas en los documentales ecuatorianos *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós* y cómo éstas apoyan a la narración sin desentonar con la estética planteada en el resto del documental.

Palabras clave

Archivos cinematográficos; ficción; filmación; película histórica; realidad.

Abstract

Documentaries record real events, however, sometimes recreated images are used to construct the narrative of events. Some positions disagree that the documentary should be fully adjusted to reality and not rely on fiction. In historical documentaries fictional resources are used in order to tell relevant facts of which archival images are not available. This work analyzes the images recreated in ecuadorian documentaries *Con mi corazón en Yambo* and *La muerte de Jaime Roldós* and how these scenes enrich the narrative with out disentangling with the aesthetics raised in the rest of the documentary.

Keywords

Film archives; film making; historical films; fiction; reality.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Marco teórico. 4. Imagen, recreación e historia en los documentales *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*. 4.1. Cruzando la frontera. 4.2. Puesta en escena. 4.3. Escenas recreadas. 5. Conclusiones.

Como citar: Borja Salguero, D. (2018). Las imágenes recreadas en los documentales históricos. Un análisis de *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*. *Nawi. Arte, Diseño y Comunicación*, Vol. 2, n. 2, pp. 19-39.

¹ Este trabajo es el resultado investigativo de tesis de la Maestría en Postproducción Digital Audiovisual (EDCOM-ESPOL) dirigida por Miguel Alfonso Bouhaben, Ph.D.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/300/231>

Darwin Gonzalo Borja Salguero

Escuela Superior
Politécnica del Litoral

darwindws@hotmail.com

Enviado: 08/01/2018

Aceptado: 10/04/2018

Publicado: 30/07/2018

1. Introducción

Ante puntos de vista tan diversos, el primer paso es acercarse al concepto reflejado en el diccionario. De acuerdo a la Real Academia Española (RAE), el documental se refiere a una película compuesta por escenas captadas objetivamente de la realidad misma. Sin embargo, ahora se encuentra en una frontera frágil entre realidad y ficción, y existen muchas posturas diferentes al momento de establecer cuáles son o deben ser esos límites. El director John Grierson (1998) fue el pionero al conceptualizar este género cinematográfico. Él señala que éste privilegia la espontaneidad y mira hacia el mundo real. En cambio, otras corrientes dieron paso a hibridaciones entre ficción y no-ficción. Llorenç Soler (2012) indica que “un documental constituye una ficción elaborada a partir de elementos seleccionados y extraídos de la realidad” (Soler, 2012, p. 8). Otros autores incorporan al debate los conceptos de verosimilitud y realismo. Estos términos se ubican a “modo de bisagra” en el documental (Francés, 2012, p. 30). En cambio, Vallejo (2007) señalaba que la ficción y la no-ficción usan el mismo lenguaje cinematográfico, pero los códigos que existen entre los realizadores y los espectadores son distintos: en el primero (en el código ficción) habría un pacto de verosimilitud y en el segundo (en el código no-ficción), de veracidad. Según Nichols (1997), este género cinematográfico pondría en riesgo su credibilidad al momento de usar imágenes recreadas:

En una reconstrucción, el nexo sigue estando entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara, pero lo que ocurrió, ocurrió para la cámara. Tiene el estatus de un suceso imaginario, por muy firmemente basado que esté en un hecho histórico (p. 52).

En tanto que Gómez (2015) señalará que “el documental es un género que, entre otras cosas, plasma la historia en imágenes, siempre de modo creativo. La verdad de un documental es fruto de la recreación y no de su capacidad para reflejar la realidad” (p. 317). En ese sentido, no solo se pueden recrear hechos, sino también conceptos y experiencias. Por eso Vallejo (2007) indica que la recreación “no se tiene que parecer a la realidad, sino a su significado” (p. 103).

En este género se recurren a las imágenes recreadas, un recurso usado por la ficción, para narrar los datos relevantes de la investigación documental. Esta es una salida que tiene el realizador ante la ausencia de videos de archivo. En nuestro caso de estudio se analizará su uso en los documentales históricos ecuatorianos *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011) y *La muerte*

de *Jaime Roldós* (Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013). En el primero de ellos se narra la desaparición de los hermanos Restrepo, y en el segundo el trágico fallecimiento del que fuera Presidente de la República del Ecuador, Jaime Roldós. Ambos trabajos audiovisuales se encuentran en la lista de las 10 películas ecuatorianas más vistas en las salas de cine comercial de la última década, según datos del Consejo Nacional de Cine ("Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial", 2015). La primera supera los 150.000 espectadores, la segunda los 60.000. Asimismo, se destacan por los reconocimientos internacionales. El primero se llevó, entre otros, la distinción del jurado y del público en el Festival Internacional Film de Femmes en Francia, mientras que el segundo logró el máximo galardón en la categoría imagen del Premio Gabriel García Márquez de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Ante esa situación surge la inquietud y la necesidad de establecer la pertinencia o no del uso de ese recurso de la ficción en la elaboración de un documental histórico. En los dos proyectos cinematográficos, ¿hasta qué punto influyó el acceso a las imágenes históricas al momento de su producción? ¿Por qué recurrieron a ese recurso de la ficción para contar un episodio histórico? ¿Qué tipo de imágenes recreadas utilizan los dos documentales analizados? ¿Con la recreación ficticia se ofrece un punto de vista distinto al que se hubiera logrado empleando únicamente imágenes de archivo? Y, sobre todo, ¿cómo aporta a la historia el uso de ese recurso ficcional?

2. Metodología

En el presente trabajo se estudiará la utilización de las imágenes recreadas en dos documentales históricos, pero se lo hace alejado del concepto *dramatizado*, en el que participan actores o personas que no estuvieron relacionadas con los sucesos originales. El estudio se iniciará con la exposición de diferentes puntos de vista sobre las relaciones entre ficción y no-ficción. Desde ese instante se establecerá una distinción y una similitud entre las diversas teorías con el fin de determinar cómo se manifiesta ese fenómeno y cómo influyen en el desarrollo de la historia. Además, se trata de reconocer la validez o no de las recreaciones.

El método seleccionado es el analítico, ya que el objetivo central es determinar las escenas que tienen ese recurso ficcional. Al estar todo disperso se optó por organizar las recreaciones y registrar el total de casos para cada tipología en base a la clasificación de las secuencias de Dwight Swain. Esas categorías muestran un concepto,

una acción, un personaje o dan énfasis al relato (en Puccini, 2015). A partir de ahí se tomaron fragmentos para enmarcarlos dentro de la tipificación antes expuesta. Así, a través de esa perspectiva se logró esclarecer los puntos de encuentro y de separación entre las dos producciones. Dentro del estudio también se determinó la distinción entre informante y actante. El primero es el que entrega los datos por medio de entrevistas, mientras que el segundo se involucra activamente en la construcción del documental.

3. Marco Teórico

Aunque hay varias investigaciones sobre los documentales *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*, ninguno trata sobre la presencia de las imágenes recreadas. Unas se enfocan al manejo comunicacional de la muerte, mientras que otras estudian el rol que cumplen ambos largometrajes dentro de los procesos de construcción política y social. Por ejemplo, en uno se analiza el uso del archivo en el documental de Manolo Sarmiento y cómo esas imágenes necesitan del apoyo de un documentalista para que sean vehículo de memoria (Brito, 2015). En este caso, se concentra en los videos y fotos históricas disponibles y no en las que necesariamente el director ha grabado con el fin de completar la narración. Sin embargo, Sarmiento (2016) señala que el cine documental muestra los signos que están silenciados en el archivo, dispersos y desorganizados, y que requieren de una estructura ficcional para mostrarlos. Mientras que Luna (2016) descifra la representación del Estado, Coronado (2018) se enfoca en la importancia de un narrador y, por otro lado, León (2017) destaca el rol desempeñado por la subjetividad en los documentales ecuatorianos de 2000 a 2015, y analiza cómo este género cinematográfico cuenta o narra la historia contemporánea.

Por eso, el primer paso es poner en escena las distintas teorías que definen al documental como sinónimo de realidad *versus* los que dan apertura a los recursos de la ficción. Dentro de este tema, Grierson (2016) prioriza los relatos espontáneos por sobre los actuados, mientras que Nichols (1997) lo define como una realidad construida. De esa forma, con Plantinga (2014) se da paso a una visión en que el realizador tiene más libertad al momento de elegir o descartar partes dentro de la historia. En tanto que Gauthier (2013) prioriza el evento sobre el relato, a diferencia de Cowie (2014), quien mira a este género cinematográfico como mero espectáculo y, por ello mismo, como alejado de la percepción científica. En este punto, Soler (2012) y Renov (2010) proponen un híbrido con el fin de superar las dicotomías. Estas

definiciones fueron útiles para trazar la problemática que existe entre los que plantean al documental como sinónimo de realidad y los que muestran una mayor apertura a recursos provenientes de los demás géneros del séptimo arte.

En ese aspecto, las imágenes recreadas no son de uso exclusivo de la ficción, tal como lo consideran De Pedro y Oroz (2010) y Rojas (2015). Según Patiño (2009) se trata de elementos lúdicos, pero Francés (2012) las considera como reinterpretación de la realidad, Suárez (2014) como ficción y Balló (2010) lo sintetiza como creación. Sin embargo, Garzón (2014) va más allá al señalar que con la repetición y la alteración del tiempo se presentan las recreaciones. En tanto que este recurso ficcional para Paniagua (2007) no es excluyente de las imágenes de archivo, ni tampoco, de acuerdo a Gómez (2015), debe ser idéntico a la realidad. Estos conceptos aportaron puntos claves al momento de realizar el análisis y establecer qué son las imágenes recreadas.

Asimismo, los términos "informante" y "actante" de Paniagua (2007) aportaron al momento de contrastar la recreación de la realidad del concepto de recreación ficcional propuesto por Margulis (2014) o la dramatización mencionada por Francés (2012). Además, Cerezuola (2014) establece que la recreación, además de mostrar personajes, expone elementos subjetivos. Esas posiciones fueron útiles para indicar cómo las imágenes recreadas logran una simbiosis con la narrativa audiovisual y que el realizador tiene la libertad de representar esa realidad. Es decir, el director usa su creatividad al momento de graficar esas escenas que son indispensables dentro de su discurso.

4. Imagen, recreación e historia en los documentales *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*

4.1. Cruzando la frontera

Las primeras filmaciones de este género fueron realizadas por los hermanos Lumière. "Se intentó captar todo lo que en el mundo podía presentar algún interés" (Seguin, 2014, p. 39). En total, la colección compuesta por 1.422 títulos estaba enfocada en su mayoría a este género conocido también como no-ficción, entre la que se destaca *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat*. Eso ocurría a finales del siglo XIX y principios del XX. Casi tres décadas después, John Grierson (2016) delimitaba al cine documental como "el tratamiento creativo de la realidad" (párr. 4). También estableció tres principios que rigen a

ese género cinematográfico. El primero, determina la selección de las imágenes en el mundo real; el segundo prioriza al actor y las escenas originales; y, por último, la preferencia por los relatos espontáneos por sobre las actuaciones (Grierson, 1998). Es decir, con esta visión se acentuaba y consagraba la diferencia entre ficción y no-ficción. A partir de ahí se establecieron dicotomías tan claras como verdadero y falso, primitivo y civilizado, espontáneo y actuado (Paniagua, 2007).

De hecho, Nichols (1997) definió este género como una realidad construida en lo social desde tres puntos de vista. El primero es desde la perspectiva del realizador, quien tiene menos control sobre la historia que un director de un filme de ficción. La segunda es desde el texto, en donde las imágenes y los audios se convierten en pruebas. Por último, desde la mirada del espectador, quien espera que los hechos ocurridos ante la cámara no tengan ninguna alteración. En cambio, Plantinga (2014) señala que el director elige y descarta partes de la historia narrada: “Aunque una no ficción pretende ser veraz sobre las escenas que presenta, la veracidad de su mundo proyectado puede no estar garantizada. Aunque haga afirmaciones o aseveraciones de verdad, no necesariamente son verdaderas” (p. 125). En esa misma línea se encamina Llorenç Soler: “La ficción tiene como vocación la construcción de una realidad. Mientras que el documental tiende a su destrucción, a su enmascaramiento, porque filma y registra sólo las apariencias de la realidad. Y, encima, se permite reinterpretarla” (2012, p. 8). Esta idea la complementa Gauthier (2013), quien señala que este género recurre a dos fuentes: la palabra y el evento, ambas complementadas por la imagen:

Ciertamente, se puede vivir cinematográficamente el evento, acercarse lo más posible a su lógica. Ciertamente, se puede recoger la palabra de los últimos testigos. (...) Para volver a poner en servicio a la palabra, no hay nada como el evento, diván del documentalista. Si el evento surge de él mismo, hay que saberlo atraparlo, si no, hay que suscitarlo (p. 156).

Paulatinamente, los límites entre ficción y documental se hicieron difusos. Al ser ambos códigos parte del séptimo arte, también se los considera como espectáculo, en donde ese concepto los aleja de lo científico. “Hay un deseo de lo real no como conocimiento sino como imagen –un espectáculo (...) En el cine documental estos placeres no surgen de la representación falsa o ficticia, sino por la representación de la realidad” (Cowie, 2014, p. 151). Así, el documental abrió la puerta de par en par a la ficción y se convirtió en un producto *híbrido*



Imagen: Dennys Navas

que se situaba “entre la objetividad y la pasión. Entre lo real y lo imaginado. Entre la verdad y el engaño” (Soler, 2012, p.7). De hecho, Renov (2010) enfatiza “que un trabajo que emprende alguna forma de documentación histórica sea realizado de un modo desafiante o innovador, de ninguna manera debería descalificarlo como no-ficción” (párr. 73). Esto se complementa con lo que plantea Suárez (2014):

La pretendida realidad a la que aspira el documental no implica una objetividad absoluta -en el caso de que esta existiera-, ya que la misma elección de aspectos concretos de esa realidad, así como la selección y montaje del material filmado, evidencian un alto grado de subjetividad (p. 55).

Miño (2017) enmarca a *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós* como parte de los procesos de construcción política y social y el rol que cumplen dentro del imaginario colectivo. Para ella, ambos filmes se envuelven dentro de los discursos de coyuntura, a más de los que estuvieron vigentes en el momento en que ocurrieron esos trágicos episodios. “Siendo el documental un género que necesariamente requiere de un distanciamiento tanto temporal como cultural, este supone una maestría superior en cuanto a la veracidad y objetividad de contenidos” (p. 25).

En ese camino, la no ficción evolucionó desde una perspectiva radical de realismo hasta una visión en que se permite el uso de narrativas propias de la ficción. La decisión final entre estas dos posturas extremas dependerá del realizador del filme, de su concepción estética y de la aproximación a la historia que va a representar. En el caso del documental histórico influirá el acceso a las imágenes de archivo, y de ser éstas muy limitadas estará presente la creatividad dentro del proyecto, ya que los datos relevantes deben ser mostrados o representados de alguna manera.

4.2. Puesta en escena

Dentro de esa apertura, hay autores que consideran que el uso de imágenes recreadas hace que el documental se encamine irremediabilmente hacia la ficción (De Pedro y Oroz, 2010) o que se registre un acercamiento (Rojas, 2015). Para Patiño (2009), este género contiene elementos lúdicos que tienden a “profundizar, contar, develar, exponer, cuestionar, indagar, explorar, conservar, recuperar, reelaborar, reinventar, retratar e interpretar subjetivamente” (p. 31).

Por consiguiente, Francés (2012) explica que este género se enfoca a destruir, ocultar y reinterpretar la realidad.

Incluso, Jonathan Kahana señala que la recreación se consolidó para que el trabajo del documentalista sea “criterioso y útil, antes que pretender seguir inventando la rueda una y otra vez” (en Campo y Crowder-Taraborrelli, 2016, p. 177). Es decir, este recurso ficcional ya fue utilizado dentro del cine histórico, en los casos en que se narraban hechos anteriores a la existencia del cine.

En ese camino, Suárez (2014) define las recreaciones como imágenes que no son captadas en el instante en que suceden los hechos, pero que ficcionalizan ese momento. Esas escenas tienen un lenguaje y estética propias, pero no son excluyentes de las escenas que usan tomas de archivo o entrevistas (Paniagua, 2007). Dentro de esa perspectiva, Plantinga (2011) señala que “en la no ficción el cineasta toma la postura asertiva, presentando estados de cosas como ocurriendo en el mundo real” (párr. 14). En otras palabras, el logro de un realizador está en combinar esa variedad de videos provenientes de distintos registros y épocas para que la memoria de los involucrados y la narrativa tengan armonía y un estilo que consolide el punto de vista del realizador sobre la historia.

En el documental histórico se utilizan de preferencia las imágenes de archivo para resaltar su cercanía a la realidad. En caso de ausencia de éstas se opta por la recreación. Por ejemplo, *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*, los dos documentales más vistos de la última década en las salas de cine comercial de Ecuador, recurren a videos de archivo y a entrevistas a los protagonistas de esos hechos. Así, el uno muestra las dudas que tiene la familia Restrepo Arismendi sobre la desaparición de los hermanos Santiago y Andrés Restrepo, mientras que el segundo narra las diferentes hipótesis que existen sobre el fallecimiento del expresidente de la República en 1981. Pero, de no haberlas, recurren a ese recurso de la ficción.

En el primer caso, al ser un suceso familiar que se convirtió luego en una problemática de impacto nacional, son limitadas las imágenes de archivo a las que accedió María Fernanda Restrepo, hermana menor de los desaparecidos y directora del documental. Ella afirma al inicio del largometraje que apenas tiene diez segundos de tomas de sus hermanos en el archivo familiar. En especial, lo que sustenta la narración son los audios de las llamadas telefónicas grabadas por la familia y las imágenes de los noticiarios. “Fue durísimo conseguir ese material, realmente fue con las uñas. Pensé que sería

fácil conseguirlo en noticieros, en la Presidencia, pero lo primero que encontré fue una pared” (“Uso y retos de los archivos en el cine documental ecuatoriano”, 2015, párr. 20). Lo contrario pasa con el largometraje del expresidente Jaime Roldós, pues al ser un personaje político, se cuentan con más videos periodísticos de su mandato. Aunque es limitado el material anterior a su posesión, el de su familia en Carondelet y los instantes previos a la tragedia. Y el acceso a esas imágenes para la producción igualmente tuvo sus contratiempos: “Nosotros, en un primer momento, pensamos que íbamos a encontrar las imágenes de Jaime Roldós y de ese período (del retorno a la democracia) en los archivos ecuatorianos sin mayor inconveniente, pero resultó ser bastante complejo” (párr. 23). Por eso, en estos dos filmes se recurre a las imágenes recreadas en respuesta al reducido número de videos, toda vez que dentro de la narración era muy importante poner en escena esos acontecimientos.

4.3. Escenas recreadas

“El punto de partida era considerar el documental como un campo de creación, allí donde posiblemente podrían cristalizar las caligrafías filmicas más innovadoras” (Balló, 2010, p. 105). Este autor considera al realizador como creador y espejo de la realidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la recreación se fundamenta en lo que ya aconteció, pero no necesariamente debe ser una muestra idéntica del pasado. Esa reconstrucción se enfrentará a las limitaciones ocasionadas por el acceso a la información, los conocimientos e intereses que dispongan los realizadores (Gómez, 2015). En ese sentido, solo se requiere que haya repetición y por ende se altere el tiempo para que se considere la existencia de las imágenes recreadas (Garzón, 2014).

Para algunos autores, como Francés (2012), ese término es sinónimo de dramatización e incluso llegan a describirla como recreación ficcional (Margulis, 2014), ya que esta representación de la realidad se lo usaba en el cine de ficción que trataba acontecimientos históricos interpretados por actores. En tanto que Solé (2014) justifica el empleo de una estructura dramática, de metáforas y de emoción en este género cinematográfico. El interés por cumplir con este último término es lo que le lleva al cineasta a explorar en otros formatos, y por ende a incluir recursos de la ficción como la recreación dentro del relato:

Tenemos tendencia a hacer documentales históricos que son una recolección de imágenes de archivo con los testimonios de

turno. Eso hace que, desde un punto de vista ético, sean piezas impecables porque suelen ser las más plurales, las que explican mejor el marco general y las que pueden permitir transitar de la historia individual a la historia global, pero tienen siempre el gran problema de que no consiguen llegar y sensibilizar a grandes espectros de población (p. 123).

Esto se complementa con lo que plantea Guzmán (1999), quien propone la existencia de protagonistas y antagonistas en el relato en sustitución del narrador. “No es la búsqueda acumulativa de algunas personas vinculadas al tema sino el arduo trabajo de detectar, descubrir verdaderos personajes y ‘construirlos’ cinematográficamente” (p. 7). Así también para Cowie (2014), “el documental es un relato encarnado que, mientras narra la realidad en imágenes y sonidos, nos involucra con las acciones y los sentimientos de los actores sociales como personajes en una ficción” (p. 152). En cualquier situación, Genovés (2014) señala que “el propio género obliga al autor a defender su visión sobre la realidad que observa. Pero es una mirada basada en hechos y argumentos, no banal ni gratuita” (p. 133).

Paniagua (2007) va más allá al señalar que hay dos personajes centrales en la historia de la no ficción: el informante y el actante. El primero es el que entrega información a través de entrevistas. Mientras que el segundo expresa o niega datos, aporta con contenidos y participa de las ideas del director, mira o ignora a la cámara, manifestando de esa forma su beneplácito o inconformidad con la postura del realizador. “Los actantes saben que están siendo filmados y se espera que reaccionen al hecho llevando sus emociones al límite” (p. 14). De esta forma, esta autora diferencia la recreación que se usa en la ficción, en la que participan actores y por lo general se considera como dramatizado, de la que se emplea en el documental, en donde los protagonistas son las personas involucradas en el hecho original o tienen afinidad con ellos.

En efecto, esto se observa en *Con mi corazón en Yambo*, cuando Pedro Restrepo visita después de varios años el Centro de Detención Provisional, que se encontraba en el ex-penal García Moreno, para recordar que en ese lugar pasaron sus hijos Santiago y Andrés los momentos previos a su desaparición (Figura 1).

También en *La muerte de Jaime Roldós* se usa este recurso, cuando Santiago Roldós, hijo del expresidente, recorre los pasillos del Palacio de Carondelet, sede oficial del gobierno ecuatoriano, para

rememorar su infancia y el sepelio de sus padres (Figura 2). En estas dos escenas, ambas personas sobrepasan la línea de informantes y se convierten en actantes. Este recurso también se aprovechó en *Al sur de la frontera* (Stone, 2009), en ese momento en que el expresidente venezolano Hugo Chávez regresa al lugar en donde nació junto al cineasta estadounidense Oliver Stone. Allí se subió a una bicicleta, representando de esa forma su niñez. Algo parecido ocurre en *Chile, la memoria obstinada* (Guzmán, 1997). Una de sus escenas muestra a un grupo de jóvenes tocando en el centro de Santiago, luego de 23 años la canción *Venceremos*, himno de la coalición Unidad Popular que llevó al poder a Salvador Allende. El documentalista chileno trae al presente el ambiente de confrontación que vivió ese país en el período del mandato democrático de líder socialista y la posterior dictadura de Augusto Pinochet.



Figura 1. Pedro Restrepo al interior del CDP.
(María Fernanda Restrepo, 2011).



Figura 2. Santiago Roldós en Carondelet.
(Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013).

Para organizar el análisis se adaptó la clasificación de Dwight Swain (en Puccini, 2015) con el fin de determinar el número de escenas que usan la recreación en los documentales analizados. Este autor establece cinco categorías de secuencias que forman parte

de la estructura de este género cinematográfico de acuerdo con la información que se muestra sobre un concepto, acción, escenario, personaje y el énfasis que se da al relato (Tabla 1).

Tabla I. Las recreaciones en los documentales analizados.

Escenas	<i>Con mi corazón en Yambo</i>	<i>La muerte de Jaime Roldós</i>
Para expresar un concepto, una idea o un pensamiento	7	0
Para cubrir una acción	21	2
Para presentar un personaje	2	1
Total	30	3

En un primer acercamiento, las treinta recreaciones que se usan en *Con mi corazón en Yambo* dan cuenta del limitado acceso a imágenes de archivo, a diferencia de *La muerte de Jaime Roldós* que registra apenas tres escenas. En un análisis más detallado, siete escenas del primer documental expresan un concepto, una idea o un pensamiento. En particular esto se observa al momento de recrear los audios de Luz Elena Arismendi, mamá de los hermanos Restrepo. Ella dice “tocas puertas y tocas puertas, y te das con roca”, y se observa en pantalla a un policía cerrando las ventanas y, finalmente, la habitación quedando sumida en la oscuridad, simbolizando con ello el ocultamiento de información por parte de esa institución (Figura 3).



Figura 3. Mientras Luz Elena Arismendi relata las dificultades que tuvo para acceder a la información sobre sus hijos en la Policía, en el documental se observa a un policía cerrando las ventanas.
(María Fernanda Restrepo, 2011).

Se contabilizan 21 secuencias para cubrir una acción en *Con mi corazón en Yambo*, que es equivalente al 68 por ciento. Allí se narra el sufrimiento de su familia con tomas de los cuartos vacíos de la casa (Figura 4), mientras que al momento de narrar las supuestas torturas

que sufrieron los hermanos Restrepo, se recrea este doloroso episodio con primeros planos de las herramientas de un taller de carpintería, tales como taladro, serrucho, alambre...y de fondo el sonido de alguien lijando (Figura 5). Este lugar se encuentra en el mismo edificio donde antes se ubicaba el Servicio de Investigación Criminal (SIC-10). Según la Fiscalía, ésa era una unidad policial clandestina que combatía la “subversión” con métodos de investigación que vulneraban los derechos humanos de las personas retenidas (“Fiscalía prueba la existencia de la unidad represiva conocida como SIC-10”, 2013), entre ellos los hermanos Restrepo, de los que todavía no se han encontrado sus restos mortales (“Hoy se cumplen 29 años de la desaparición de los hermanos Restrepo”, 2017). En cambio, en *La muerte de Jaime Roldós* se recrea el despegue y el accidente del avión. Para el primer momento se recurre a imágenes actuales del aeropuerto de donde salió el vuelo, con sonido de fondo del despegue, y en el segundo se



Figura 4. Las escenas de una casa silenciosa, sin nadie en sus pasillos, es un recurso frecuente de *Con mi corazón en Yambo*. La autora insiste en cómo la ausencia de sus hermanos cambió la vida de su familia. (María Fernanda Restrepo, 2011).



Figura 5. Esta es una de las herramientas de carpintería con la que se recrea la tortura que sufrieron los hermanos Restrepo en el SIC 10, una unidad policial acusada de violentar los derechos humanos. En la narración se describe ese doloroso momento, mientras de fondo se acentúan los sonidos que emiten esos objetos. (María Fernanda Restrepo, 2011).

muestra el cerro en donde se estrelló el avión, junto al sonido de una aeronave estrellándose (Figura 6).



Figura 6. Con esta toma se recrea el rumbo que tomó el avión en el que viajaba el expresidente Jaime Roldós, antes de estrellarse en un cerro.
(Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, 2013).

Finalmente, en el documental de María Fernanda Restrepo se emplean las escenas en las que presentan un personaje. En este caso, se simboliza a los hermanos Restrepo en la laguna de Yambo a través de dos patos (Figura 7), y a su mamá Luz Elena Arismendi en su último viaje con tomas de la playa y de las olas de mar (Figura 8). En cambio, en el filme de Manolo Sarmiento se destaca la visita de Santiago Roldós, hijo del expresidente, a Carondelet. En ambos casos, según Cerezuela (2014), se tratan de “diversos recursos experimentales que recrean de manera simbólica sentimientos, pensamientos y expresiones que de otro modo no podrían ser dichos” (p. 188). Ambos hechos ocurrieron hace cerca de tres décadas. Por eso, Rabiger (2005) considera que mientras más lejano es el hecho en relación al tiempo y el espacio, hay más posibilidades de que el director recurra a significados. Eso puede dar paso, como en *Con mi corazón en Yambo*, a recursos como la metáfora al momento de recrear a los hermanos



Figura 7. Los patos de la laguna de Yambo representan a los hermanos Restrepo, ya que cuando se pasan estas imágenes Pedro Restrepo le dice a su hija María Fernanda que solo “faltaron Santiago y Andrés”.
(María Fernanda Restrepo, 2011).



Figura 8. “Las últimas imágenes que vi con mi madre fue el mar”, afirma María Fernanda Restrepo, quien la recuerda a través de tomas de olas y playa. Incluso, al momento de narrar el accidente en el que falleció Luz Elena Arismendi, continúa en escena el golpe del agua en las rocas. (María Fernanda Restrepo, 2011).

Restrepo con dos patos o ejemplificando su tortura con primeros planos de las herramientas de una carpintería. Sin embargo, en *La muerte de Jaime Roldós* se narra sin recurrir a figuras retóricas.

En definitiva, los dos documentales usan la recreación ficcional o simbólica como estrategia narrativa para no dejar de lado hechos importantes dentro de la historia. La pertinencia de ese recurso está relacionada con la circunstancia de que tan significativo es un hecho, un audio grabado o lo narrado en *off* dentro de la historia, que puede usarse ese elemento ante la ausencia de imágenes de archivo. Además, está presente la postura del realizador. En *La muerte de Jaime Roldós* no se recrea la información que contienen varios documentos, sino que se resaltan ciertas palabras presentes en ellos. Inclusive, a través del uso de este recurso, se puede determinar que el director es un creador de un determinado punto de vista, en donde las limitaciones que existen en relación al material audiovisual o al presupuesto, se resuelve con creatividad. En síntesis, lo importante de lo realizado en los dos largometrajes analizados es que se sustentan en hechos reales, y así los documentales se mantienen más cerca de ese lado de la difusa frontera.

5. Conclusiones

La recreación es un elemento válido para el documental histórico, ya que permite a través de esas imágenes mostrar los datos mencionados por informantes, actantes, documentos, audios de archivo y narración en *off*. De esa forma, la historia tiene todos los elementos puestos en escena y se enriquece el documental en su conjunto, pese a la ausencia de videos de la época. Aunque sea un recurso de ficción, su uso no desentona con este género

cinematográfico ni con la estética planteada en el resto del largometraje.

Entre ambas historias hay una diferencia bien marcada, en cuanto al número de imágenes recreadas. María Fernanda Restrepo en *Con mi corazón en Yambo* recurre más abundantemente a ese recurso que Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera en *La muerte de Jaime Roldós*. Uno de los factores determinantes es la importancia de los protagonistas, previo a los trágicos acontecimientos. Así, Jaime Roldós, por su cargo de Presidente de la República, ya era considerado en la agenda mediática del país. Lo contrario pasaba con los hermanos Restrepo, quienes fueron parte de los noticiarios después de que sus padres hicieron pública su desaparición.

El análisis de la recreación en los documentales puede convertirse en una puerta para continuar con otros estudios relacionados con la conservación de los archivos de imágenes del país y qué entidades son las encargadas de su custodia, y asimismo determinar las limitaciones que tienen las producciones nacionales para usar este recurso proveniente de la ficción, y observar de igual modo cómo el uso y la estética de este recurso ha evolucionado. Es prioritario que existan normativas en las que se impulse la conservación de imágenes y audios que están en archivos particulares, además de que una entidad estatal o cultural como museos, bibliotecas y la Cinemateca de la Casa de la Cultura guarden originales y copias de esos documentos audiovisuales para futuras consultas, ya que la historia del país, y su memoria colectiva, también se conservan en esos formatos.

6. Referencias

- Balló, Jordi (2010). Cronología de una transmisión (El Máster de Documental de la UPF). En Torreiro, Casimiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no ficción* (pp. 105-121). Madrid, España: Cátedra.
- Brito, Adriana (2015). *Análisis del uso de archivo en el cine documental: "La muerte de Jaime Roldós", de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/9812/Análisis%20del%20uso%20de%20archivo%20en%20el%20cine%20documental%20La%20muerte%20de%20jaime%20Roldós%2c%20de%20Manolo%20Sarmiento%20.pdf>
- Campo, Javier & Crowder-Taraborrelli, Tomás (2016). Los problemas clásicos del cine documental no han muerto con la 'revolución digital'. *Cine documental*. (14), 170-185. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/los-problemas-clasicos-del-cine-documental-no-han-muerto-con-la-revolucion-digital-entrevista-a-jonathan-kahana/>
- Cerezuela, Juan (2014). *La confesión en la práctica artística audiovisual: modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Coronado, María José (2018). *Narradores de la memoria: la función de la voz en tres documentales ecuatorianos 2010-2013*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6041/1/T2533-MEC-Coronado-Narradores.pdf>
- Cowie, Elizabeth (2014). El espectáculo de los hechos y el deseo de la realidad (Pardo, Soledad), *Cine Documental*, 9, 149-181. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-espectaculo-de-los-hechos-y-el-deseo-de-realidad/>
- De Pedro, Gonzalo & Oroz, Elena (2010). Centralización y dispersión (Dos movimientos para cartografiar la 'especificidad' del documental producido en Cataluña en la última década). En Torreiro, Casimiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no ficción* (pp. 61-82). Madrid, España: Cátedra.
- Francés, Miquel (2012). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid, España: Cátedra.
- Fiscalía prueba la existencia de la unidad represiva conocida como SIC-10 (2013, junio 5). Fiscalía. Recuperado enero 10, 2017, de <http://www.fiscalia.gob.ec/index.php/sala-de-prensa/1068-fiscalia-prueba-la-existencia-de-la-unidad-represiva-conocida-como-sic-10.html>
- Garzón, Anamaría (2014). La realidad como forma: los formatos documentales en el arte contemporáneo. En León, Christian (Ed.), *El documental en la era de la complejidad* (pp. 125-139). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4257/1/Leon%2c%20C.-CON-002-El%20documental.pdf>
- Gauthier, Guy (2013). El documental narrativo. *Documental / ficción* (Márquez, Elida), *Cine Documental*, 7, 144-162. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-narrativo-documental-ficcion/>
- Genovè, Dolors (2014). Historia, testimonio, relato, implicación: la problemática en la representación visual de la memoria colectiva. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental* (pp. 129-142).
- Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Gómez, Claudia (2015). El País Vasco a través de No-Do. Un proyecto para el estudio de la identidad vasca y el cine durante el franquismo. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV Congreso Internacional de historia y cine* (pp. 310-322). Barcelona, España: Centre d' investigacions Film-Historia.

- Grierson, John (1998). Postulados del documental. En Romaguera, Joaquín & Alsina, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, España: Cátedra, (pp. 139-147). Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>
- Grierson, John (2016). El productor de cine documental (Pardo, Soledad), *Cine Documental*, 13, 160-163. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/john-grierson/>
- Guzmán, Patricio (1999). El guión en el cine documental. En Vilches, Lorenzo (Ed.), *Taller de escritura para televisión*. Barcelona, España: Gedisa. Recuperado de <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/20/MIAzCFneKP/45822730987ecdbe898fd07ca990febl.pdf>
- Guzmán, Patricio (1997). *Chile, la memoria obstinada*. Canadá, Francia: La Sept-Arte, Les Films d'Ici, National Film Board of Canada.
- Hoy se cumplen 29 años de la desaparición de los hermanos Restrepo (2017, Enero 8). El Ciudadano. Recuperado febrero 12, 2017, de <http://www.elciudadano.gob.ec/hoy-se-cumplen-29-anos-de-la-desaparicion-de-los-hermanos-restrepo/>
- León, Christian (2017). *Memoria y subjetividad del cine documental ecuatoriano (2000 -2015)*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5774/1/PI-2017-02-León-Memoria.pdf>
- Luna, Oscar (2016). *La representación social del Estado en los documentales "La muerte de Jaime Roldós" y "Mi corazón en Yambo"*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/10292/La%20representación%20social%20del%20Estado.pdf>
- Margulis, Paola (2014). La transición como documento del pasado. Un análisis de los films *La República perdida* y *Evita, quien quiere oír que oiga*. *Cine documental*, (9), 46-70. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-transicion-como-documento-del-pasado-un-analisis-de-los-films-la-republica-perdida-y-evita-quien-quiera-oir-que-oiga/>
- Miño, María Fernanda (2016). La muerte de Jaime Roldós y *Con mi corazón en Yambo*. La reafirmación del imaginario colectivo en función de nuevos procesos de construcción social y política en Ecuador. *Nawi*, 1 (1), 13-29. Recuperado de <http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/issue/view/issue/17/3>
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Paniagua, Karla (2007). *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. Veracruz, México: Universidad Veracruzana.
- Patiño, Sandra (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México DF, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Plantinga, Carl (2011). Documental, *Cine Documental*, (3). Recuperado de <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html>
- Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial (2015). Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Recuperado febrero 20, 2017, de http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63077.ESTRENOS_PELICULAS_ECUATORIANAS_EN_SALAS_CINE_COMERCIAL.pdf
- Puccini, Sergio (2015). *Guión de documentales. De la preproducción a la posproducción*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- Rabiger, Michael (2005). *Dirección de documentales*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE.

- Renov, Michael (2010). Hacia una poética del documental (Pardo, Soledad). *Cine documental*, (1). Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>
- Restrepo, María Fernanda (2011). *Con mi corazón en Yambo*. Ecuador.
- Rojas, José (2015). El documental, entre definiciones e indefiniciones. *Aisthesis*, (58), 279-312. doi: 10.4067/S0718-71812015000200014
- Sarmiento, Manolo (2016). *El retorno democrático ecuatoriano y el mito de una sociedad sin conflicto: los modos de representación de la muerte de Jaime Roldós*. Quito, Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Flacso Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/10241/2/TFLACSO-2016MEST.pdf>
- Sarmiento, Manolo y Rivera, Lisandra (2013). *La muerte de Jaime Roldós*. Ecuador: Corporación La Maquineta, M&S Producción S.R.L.
- Seguin, Jean-Claude (2014). Los hermanos Lumiere, o la génesis del cine documental. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental* (pp. 41-57). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Solé, Albert (2014). Cómo hacer cine con la memoria. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental* (pp. 119-127). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Soler, Llorenç (2012). Prólogo Del documental, o la soledad del funámbulo sobre el alambre. En Francés, Miquel, *La producción de documentales en la era digital* (pp. 7-11). Madrid, España: Cátedra.
- Stone, Oliver (2009). *Al sur de la frontera*. Estados Unidos: Good Apple Productions, Ixtlan, Muse Productions, New Element Productions, Pentagrama Films.
- Suárez, José Carlos (2014). La representación visual de la memoria histórica y el poder de las imágenes. En Caparrós, Josep Maria; Crusells, Magí & Sánchez, Francesc (Eds.), *Memoria histórica y cine documental* (pp. 41-57). Barcelona, España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Usos y retos de los archivos en el cine documental ecuatoriano (2015, febrero 20).
- Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Recuperado febrero 20, 2017, de <http://www.cncine.gob.ec/cncine.php?c=1358>
- Vallejo, Aida (2007). La estética (ir) realista. Paradojas de la representación documental. *Doc On-line*. (2), 82-106. Recuperado de http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf

Imagen: Dennys Navas

