

**“Llevar la mentira a la historia”:****Javier Izquierdo de cara a la dirección de *Un secreto en la caja*****Lourdes Endara<sup>1</sup>*****Resumen***

La entrevista realizada al cineasta ecuatoriano Javier Izquierdo recorre el proceso creativo de la película *Un secreto en la caja*, estrenada en 2016. El autor explica su concepción sobre documental y ficción, las decisiones dramáticas y de puesta en escena que le permitieron dotar a su obra del tono naturalista propio del documental. La entrevista se realizó en junio del 2016.

***Palabras clave***

Falso documental; cine ecuatoriano; Javier Izquierdo; ficción; documental.

---

<sup>1</sup> Magíster en Estudios Latinoamericanos con Mención en Estudios de la Cultura por la UASB. Licenciada en Antropología por la PUCE. Productora audiovisual. Ha realizado más de 20 cortometrajes educativos, institucionales y de ficción y varias series radiofónicas en español, quichua, shuar, a'i y portugués. En cine ha sido jefe de producción en “Sensaciones” de Viviana y Juan Esteban Cordero (1991), productora ejecutiva de “El último en morir” de Carlos Larrea (2015) y de Penumbra (título provisional), en etapa de desarrollo. Docente universitaria desde 1992. Investigadora y consultora en temas relacionados con interculturalidad, identidades colectivas, desarrollo local, comunicación, análisis del discurso y de la imagen.

## **“Llevar la mentira a la historia”:**

### **Javier Izquierdo de cara a la dirección de *Un secreto en la caja***

La última película de Javier Izquierdo es el largometraje titulado *Un secreto en la caja* (2016). La obra “es un documental que explora la vida del escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga, figura mítica del boom latinoamericano, el fenómeno literario de la década de 1960. A través de entrevistas, visitas a distintas ciudades, material de archivo y el libro más importante del escritor, *La Línea Imaginaria*, se teje un rompecabezas que borra los límites entre realidad y ficción” (Izquierdo, 2016). En un país como Ecuador, en que lo habitual es que los cineastas hagan ficción, la apuesta de Izquierdo llamó la atención especialmente porque –a diferencia de los exitosos documentales de reconstrucción histórica *La muerte de Jaime Roldós* y *Con mi corazón en Yambo*– presentaba la vida de un escritor nacional del que poco o nada se conocía.

Confieso que en cuanto me enteré de la película, me puse a buscar frenéticamente en la biblioteca de mi casa y en la web alguna obra, reseña o dato sobre Chiriboga, porque no tenía idea de quién era el afamado novelista. Convencida de lo imperdonable de mi desconocimiento, me instalé a ver la película y pasé la primera media hora preguntándome cómo no había leído nada de Chiriboga siendo un literato tan importante y cuestionando al sistema educativo por no haber permitido que nos enterásemos de su existencia. Hasta que vi aparecer a un actor famoso diciendo que era amigo de Chiriboga. ¿Qué? Todo lo anterior era falso. Se trataba de un falso documental... una ficción vendida con pretensiones de realidad. Para mi consuelo, no fui la única sorprendida y burlada por la estrategia publicitaria que promocionó *Un secreto en la caja*, como una obra auspiciada por la Fundación Marcelo Chiriboga. Las palabras de García Martínez, al hablar de la falsificación audiovisual se hicieron pesadamente reales:

La falsificación audiovisual pone en jaque la credibilidad del espectador al apropiarse de los modos y las convenciones de la no-ficción. Estas imposturas posmodernas que se adueñan de la verosimilitud documental contienen, implícitamente, un aviso en torno a la supuesta evidencialidad de las imágenes y sugieren la imposibilidad de las representaciones para garantizar la verdad de lo que reflejan. (García-Martínez, 2007, pág. 302)

En esta falsificación audiovisual, la figura de Chiriboga termina siendo una excusa para explorar, desde el humor y la ironía, varios temas que se relacionan con nuestra identidad como país: nuestro pasado bélico, la indiferencia hacia la literatura local, los complejos y conflictos del ideario nacional, el exilio, la memoria y la desmemoria.

Javier Izquierdo resuelve limpia y sostenidamente la historia, en gran parte por la credibilidad que los actores y actrices imprimen a sus caracteres y, además, por una puesta en escena naturalista, que copia bellamente la estética documental; posiblemente el logro se asienta en su experiencia como documentalista que viene desde sus años de estudio universitarios. Para conocer su proceso de creación de este falso documental, sus motivaciones y perspectivas, resolví entrevistarle meses después del estreno de la película. El diálogo, resumido por asuntos editoriales, lo presento a continuación.

### **Un hombrecito con una cámara**



*Javier Izquierdo*

*Hablemos primero de tu formación como cineasta.*

Estudié comunicación social (hace más de 20 años), porque en esa época no había algo como lo que hay ahora para estudiar audiovisual. Comunicación, para la gente que le interesaba el audiovisual, era una de las opciones más cercanas. Me acuerdo que en la universidad donde entré vi un folleto que tenía en la portada un hombrecito con una

cámara. Para que veas como son las decisiones, tan absurdas a la final. Vi esa camarita y dije “aquí tiene que ser”. Efectivamente en ese momento había algunos profesores vinculados al cine en la universidad, pero no era una formación en cine como tal. Lo que no teníamos era equipos: esa camarita del folleto nunca la vimos. Pero digamos que era otra época, no había la opción de estudiar cine; no había como formarse en cine, eso era como para los franceses, acá no. Y sobre todo no era una opción laboral muy clara, aparte de gente como Camilo Luzuriaga, claro, que hacía cine. *Entre Marx y una mujer desnuda* fue la primera película ecuatoriana que yo vi justo en esa época, en el 97, más o menos. Yo creo que un montón de gente recién comenzó a plantearse esa posibilidad a partir de esa peli, por ejemplo. Mi primer trabajo fue en la universidad porque me vinculé con unos amigos que eran fotógrafos y comencé a hacer fotografía. Eran Álvaro Ávila y Edison Riofrío, que eran además unos personajes lindísimos, simpáticos. Yo era un poco menor a ellos; me les junté así como hermanito menor y comenzamos con el tema de la fotografía.

*¿Cuál fue el trabajo que hicieron?*

Es uno en el cual tú apareces. Es un documental que hicimos en los baños, que se llamaba *El extractor de olores*. Nos pusimos durante un par de semanas, con el Álvaro, a grabar los testimonios desencantados de la universidad. Había un tema logístico que era que grabábamos en el baño de hombres. Eran unos baños amplios, entonces no era tan escandaloso y ahí nos mentimos unas cuantas semanas a entrevistar y también hicimos entrevistas a algunas mujeres puntuales, entre ellas tú.

*Sí me acuerdo que me entrevistaron...*

Ahí yo descubrí el documental, el testimonio documental, que es tener una cámara, hacer una pregunta y ver que te dicen. Y en este caso eran muchos testimonios; después viene todo el juego de armar el testimonio, de transcribirlo y comenzar a ordenarlo. Eso me fascinó. Después me salí de la universidad; estuve un tiempo en la Católica estudiando literatura que siempre me interesó bastante y después hice mi primera peli. Sería en el 2003. Mi primer trabajo serio fue *Augusto San Miguel ha muerto ayer*, un mediometraje documental de 52 minutos, que en documental ya es considerado como un largo.

*Ese es un documental más bien clásico; es y se presenta como un documental.*

Claro, claro. Es sobre una figura real, pero tiene mucho en común con *Un secreto*. Es un artista y, además, en el caso de San Miguel es un personaje del que no se sabía nada. Yo parto de un trabajo de Wilma Granda<sup>2</sup>; ella me dio sus contactos. Había una investigación previa pero nunca se había hecho un documental.

*¿Qué te interesó de él? ¿Qué te motivó a hacer ese trabajo?*

Nuevamente es el tema; en el caso de San Miguel es el descubrir un precursor que en ese momento estaba perfilando una vocación con el cine, un interés con el cine, encontrar ese pionero de hace mucho tiempo que había hecho lo mismo, porque ese loco hace cine en los años veinte y es muy joven cuando lo hace. Era como descubrir un precursor súper antiguo, pero que estaba en la misma onda que uno. Era un tipo que era muy joven cuando hizo cine. Hay una identificación con el personaje y un gran interés por él. Además es un personaje trágico, que es lo que se descubre en el documental. Se había perdido en algún momento su biografía, nadie sabía qué había pasado con él y resulta que el tipo muere mucho antes de lo que se pensaba.

*Hay una analogía entre el mito de San Miguel y el mito de Marcelo Chiriboga.*

Sí hay cosas en común. Esta figura de un artista incomprendido en su medio que al mismo tiempo se adelanta a muchas cosas; se puede decir maravillas de sus películas, pero nunca sabremos cómo son realmente. Además, es un guayaquileño, de clase altísima, que hace una película sobre el tesoro de Atahualpa y se adelanta al realismo social y al indigenismo que surgen en los años treinta. Es bien interesante la figura del *man*. Hay muchas conexiones entre los dos personajes. Pero sobretodo, ahí es cuando yo me di cuenta también de los mecanismos ficticios de todo documental: un documental nunca es tan objetivo como se lo pinta ¿no?

*¿Dónde reside ese quiebre de la objetividad?*

Se da en todo, en cómo escoges el tema, cómo abor das el tema, cómo editas el tema, las cosas que dejas afuera, las cosas que dejas adentro, ciertas cosas que tú en el relato priorizas sobre otras. En el caso de San Miguel hay un ejemplo clarísimo. Había esta

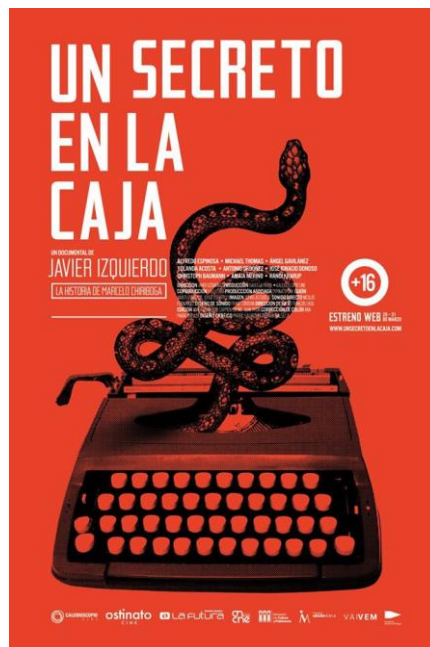
---

<sup>2</sup> Cineasta. Directora de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

leyenda de que el tipo se había enterrado con sus películas, que en realidad era una cosa que unas cuatro personas sabían. Luego se descubre que tiene un origen real, cual es que la madre se había enterrado con cosas del hijo; eso es real. Dentro de la película, yo fuerzo ese relato minoritario, porque ni los familiares en Guayaquil sabían algo de eso. Pero en el documental armo más a esa parte, yo construyo el mito porque me conviene. Me conviene que esta leyenda sea una cosa más grande de lo que realmente es.

Con ese trabajo me di cuenta de las manipulaciones que uno hace en el documental. Esa fue mi primera experiencia, mi primer trabajo serio, de un par de años de investigación, de ir mucho a Guayaquil a entrevistar a esos viejitos. Es apasionante el documental, esto de la memoria. Lo que nosotros queríamos era encontrar alguien que hubiese podido ver la películas de San Miguel; pero ya en ese momento, 2003, era muy difícil encontrar alguien que en los años veinte las hubiese visto. Nunca pudimos hacer eso pero muchas veces nos acercábamos y eran todos delirios de unos veteranos que se inventaban cosas. Ahí yo conecte con el documental y lo apasionante que es el tema de la memoria.

### **Un personaje en busca de un documental**



### *¿Cómo llegaste a Marcelo Chiriboga?*

En mis años de formación en Europa, donde hice unos cortos pero sobretodo estuve leyendo mucho, viendo mucho cine, en algún momento descubrí la figura de Chiriboga.

Había oído de este supuesto escritor ecuatoriano en palabras de Donoso<sup>3</sup>. Fue uno de esos momentos en que dices: “esa va a ser mi siguiente película”.

*¿Por qué decidiste hacerlo como un falso documental?*

Creo que siempre estuvo claro eso; era un personaje que se prestaba para una cosa así. No es que fue un proceso, siempre supe que sería un falso documental. Era un personaje en busca de un documental. Yo en realidad lo que quería hacer era una película de ficción ficción. Escribí varios intentos de guion, pero en algún momento como que me sentía más cómodo en el documental. El falso documental sobre Chiriboga era la excusa perfecta para juntar muchas cosas, para juntar cine con literatura, para juntar ficción con documental, entonces todo se daba con esa idea. Surge en realidad por la clásica situación: cuando uno sale del país y se pone a buscar referentes nacionales, no los encuentra. En el caso de los ecuatorianos no tenemos una figura internacional icónica. Leyendo a los latinoamericanos, buscando a los escritores ecuatorianos, -de repente había alguno por ahí-, pero esa ausencia me llevó a encontrar en la figura de Chiriboga un lugar donde podía depositar todas mis carencias afectivas. Fue un interés por los escritores del boom y esa posibilidad de haber tenido una figura en él, pero ya no desde el lamento cansón que se tiene originalmente con Chiriboga, sino para inventarlo.

*Te inventas una biografía e inventas una historia. ¿Cómo fue el proceso?*

Este fue un proceso largo, como todas las películas en Ecuador; nuestro promedio creo que son cinco años; este creo que duró seis o algo así. Todavía estaba en Barcelona en esa época (2009) y lo primero que hice fue comenzar a investigar; leí todo lo de Donoso donde aparecía Chiriboga. Una de las preguntas claves que yo tenía era: ¿de qué hubiera tratado la gran novela ecuatoriana del boom? Ese término: “la gran novela” es muy gringo: la gran novela americana, la gran novela del oeste, es interesante. La gran novela ecuatoriana, ¿de qué hubiera sido? Siguiendo la lógica de los escritores del boom, que siempre de alguna forma trabajaban y reelaboraban las historias de los países, me dí cuenta que tenía que ser sobre un tema histórico. Esa fue una cosa importante para comenzar a armar la historia. La noción de que la gran novela ecuatoriana del boom, la gran novela de Chiriboga, tenía que topar de alguna forma la

---

<sup>3</sup> Se refiere a José Donoso, escritor chileno del “Boom”, quien ideó el personaje de Marcelo Chiriboga en sus novelas "El jardín de al lado" y "Donde van a morir los elefantes".

guerra del 41 y el Protocolo del 42, por ser un evento determinante en el Ecuador del siglo XX. Ese es el punto de partida de toda esa historia. Se arma la biografía de él en relación con ese conflicto. Si te pones a ver, la línea oculta del documental es siempre el conflicto bélico.

*Más allá de Marcelo Chiriboga, la película trata de un conflicto de identidad, del conflicto de identidad ecuatoriano. Todos los países lo tenemos, todas las sociedades lo tenemos, pero en Ecuador es un hecho muy explícito. Esta búsqueda de identidad del país agredido, del país víctima, el país que pierde territorio. A ratos pienso que tú usaste a Marcelo Chiriboga como pretexto para hablar de esto.*

Marcelo Chiriboga terminó siendo una excusa para abordar temas reales. Por eso es la pelea mía entre qué es ficción y qué es documental. La peli topa temas reales históricos del país, funciona como un documental también. Marcelo Chiriboga es una excusa para abordar esos temas en realidad.

*Pero tuviste que construirle y pensarle de una manera determinada, porque obviamente es tu Marcelo Chiriboga...*

Hay otras versiones como la de Diego Cornejo y varias personas han topado el tema, pero, claro, es mi versión de Chiriboga. Todo se escribe a partir de la biografía de él: es un tipo salado en su país, es un tipo que siempre, por algún motivo, su obra no es conocida en su propio país, desde su primer libro de cuentos, que fue escrito durante su participación en la guerrilla del Toachi, que también es un hecho real que a mí me ha interesado; los hechos ocultos, medio olvidados, me fascinan. Meto una serie de hechos históricos reales, el terremoto del 49 que hace que su familia venga del campo a la ciudad, por ejemplo. Todos los hechos históricos influyen en él pero él no puede influir en su país porque su obra es prohibida, censurada o siempre, por algún motivo, no se llega a conocer. Se supone que en algún momento tiene reconocimiento internacional, que a la final es mucho más importante...

*¿Por qué construiste un personaje así?*

Porque hay más cosas desde lo trágico, desde lo dramático, del salado; aportaba más dramáticamente esa figura de un tipo que no le ha ido bien. Un tipo que justamente era



eso: un tipo que en algún momento había tenido éxito, un éxito artístico además, que había hecho una obra, que había trascendido las fronteras, pero que en su propio país nunca había sido conocido ni reconocido por diferentes motivos. Ese era el juego.

*Construyes un elemento que me parece muy interesante: él es un tipo sin familia. Sus padres y su hermano mueren; luego trata de tener una familia, se separa y no la vuelve a ver. Quedan su hermana y su hija para recordarlo. Me llama la atención que son dos mujeres y que son dos mujeres que guardan la memoria de él.*

Eso viene del proceso del guion. En algún momento le metí a mi hermano que es escritor y trabajamos durante bastante tiempo a distancia; yo ya había vuelto acá y él estaba estudiando en Canadá. Fue un largo proceso -por correo electrónico- de darle la vuelta a este eje básico de Chiriboga y darle más complejidad justamente a través de los personajes que hablaban sobre él. Lo primero que trabajamos fue una cronología de su vida, vinculada con esos hechos históricos. Como todo ejercicio de guion de ficción hay cosas que cambian. Primero él se iba a París, como toda la gente del boom. Cuando entró mi hermano me dijo: “no, eso es un cliché, hagamos algo más loco.” Él propuso que se vaya a Japón y terminaba haciéndose amigo de Kurosawa, pero eso en cambio era muy extremo. Entonces lo sacamos. Una vez que teníamos la cronología medio clara comenzamos a pensar en los personajes que podían hablar, porque eso es lo lindo de un documental: hay muchos documentales sobre alguien que ya no está y quien termina construyendo al personaje es la gente que habla de él. Tenía que haber el *pana*, el amigo de exilio, que además quedaba perfecto con Christoph Baumann<sup>4</sup>.

*¿Fuiste uniendo el posible casting con el posible personaje?*

Claro, claro, exacto. La decisión de hacerle que vaya a Alemania a la final fue en gran parte porque Christoph es un actor con el que podíamos contar. En un primer momento también había la idea de entrevistar a gente real, como en *Zelig*<sup>5</sup>, donde aparece Susan Sontag.

*¿Reconoces a Zelig como una de tus inspiraciones?*

---

<sup>4</sup> Actor alemán radicado en Ecuador desde hace varias décadas, protagoniza al amigo de Chiriboga en la obra de Javier Izquierdo.

<sup>5</sup> *Zelig, fake* de Woody Allen (1983).

Sí; como dijo un guayaquileño que escribió un artículo medio crítico con la película: “Es como si Forest Gump lo hubiera filmado Miguel Alvear”. Pero mi referencia principal es el trabajo del colombiano Luis Ospina<sup>6</sup> que también es sobre un artista y también tiene que ver con la historia de Colombia.

### **En el camino murió Carlos Fuentes**



*Fotograma de un secreto en la caja*

*Hablemos del proceso de creación de los personajes, porque la mayoría lo son.*

En un primer momento la idea era entrevistar a gente real del boom, a Carlos Fuentes, particularmente. Pero este proyecto tuvo mucha dificultad para obtener recursos económicos; es un proyecto que estuvo durante años en las convocatorias y yo recibí fondos del CNCine la séptima vez que presenté el proyecto. Es un proyecto que en papel generaba mucha duda; entonces nunca conseguimos plata para viajar a entrevistar a Carlos Fuentes y, en el camino, se murió Carlos Fuentes. Ahí cambió esa idea del guion y se decidió que todo tenía que ser inventado. Chiriboga era inventado y todos los personajes alrededor de él también tenían que ser inventados.

*Le das mucha fuerza a la hermana; a mi juicio ella es el hilo conductor de la historia y me pregunto ¿cómo pudiste lograr ese nivel de naturalidad en la actriz?*

---

<sup>6</sup> Se refiere al falso documental *Un tigre de papel* (2007), de Ospina.

Es un personaje bien interesante. Hubo algunos personajes que ya estaban clarísimos desde el guion. El amigo alemán iba a ser Christoph, la Amaia Merino<sup>7</sup> tenía que hacer algo. Algunos personajes surgieron así y otros desde la ficción. La hermana surgió en el guion: una señora mayor que está en la casa de una hacienda. Hicimos un casting; apareció ella que desde el comienzo nos gustó. Todos a la final, menos el gringo, son actores de formación y experiencia. Ella, Yolanda Acosta, hizo teatro en Colombia con Enrique Buenaventura, en los 70. Es una mujer que tiene una vida muy interesante; se casó, tuvo hijos, se divorció en un momento que todavía eso era tabú y se fue a Colombia.

*Está bien: todos son actores y tienen por lo tanto una formación, pero cómo logras un nivel de naturalidad tan distinto a la naturalidad de la ficción.*

Creo que la clave de todo es que había un guion global donde más o menos se perfilaba lo que decían los personajes, pero después como que des-construí ese guion, descompuse ese guion y fui creando guiones para cada personaje. Hice una extensa entrevista donde había preguntas y respuestas. Ese es el tema, por eso se da la naturalidad. Además que nos reunimos bastante con ellos para hablar del tema; yo les daba toda la cronología que teníamos, que era como leerse una biografía de alguien; después nos reuníamos para hablar sobre la relación del personaje. Hablamos mucho y ellos también proponían ideas; pero a la final, lo que te quiero decir, es que el guion no era un guion de hierro, era una guía de entrevista, de los temas. Porque, imagínate, eran quince páginas, la idea no era que se memoricen eso, sino que sepan de qué va y lo reproduzcan a su forma. Por eso hay naturalidad, porque están hablando como ellos hablarían.

*¿Hubo ensayos?*

Hubo; más que ensayos hubo estas conversaciones con los actores. Hubo actores que aportaron mucho al guion, por ejemplo Christoph es alemán de la parte occidental pero había ido varias veces a la parte oriental, conocía el lugar y aportó cosas de primera mano sobre el tema que yo no podía haber tenido solo leyendo sobre Alemania oriental. Los actores en muchos casos aportaban desde su propia vivencia a los personajes y al

---

<sup>7</sup> Actriz y cineasta española, radicada en Quito.

tema. El periodista mexicano es un actor quiteño. Yo estaba buscando que hubiera un actor mexicano aquí. Y fue muy curioso porque le hice el casting a Alfredo Espinosa<sup>8</sup> para el mexicano; hizo un casting muy malo como mexicano pero se pasó hablando sobre literatura del boom durante media hora. Volviendo a tu pregunta, en la mayoría de los casos conversamos y ensayamos un poco, pero en el caso del Alfredo fue chistosísimo porque él en esa época estaba súper ocupado, creo que tenía un restaurant, estaba metido en política, tenía una agenda complicadísima y nunca nos pudimos reunir a ensayar y fue el único que llegó con esas quince páginas de guía memorizadas y fue el único que llegó, se sentó... Él se había aprendido al pie de la letra todo el guion y su interpretación daba un contraste porque es un poco más posada, con las demás que son más naturales...

*Esta pose de él aparece como la pose de Chiriboga; no aparece como la pose del actor...*

Alfredo se presta mucho para este tipo de personaje: un escritor famoso, medio sobrado, acartonado...

*Que pretende ser muy liberal; está en papel siempre; sabe muy bien lo que va a responder, tiene respuesta para todo...*

Completamente. Si tú te pones a ver las entrevistas de esos programas de fondo, muchos de los escritores son así, son figuras públicas que se aprendieron su propio papel. Carlos Fuentes es un pesado, insoportable. Hasta el mismo Cortázar que uno lo tiene medio como lindo es sobradísimo y al entrevistador por poco le ningunea. Y hay unas entrevistas loquísimas como por ejemplo una de Juan Rulfo que es un tipo que contesta en monosílabos, tímido, completamente hermético: sí, no. Unos silencios súper incómodos... el tipo ya estaba alcoholizado... que se yo, de una ironía, que algunas preguntas no responde, se queda fumando y se producen unos silencios súper incómodos. Entonces: cómo encajo con ese universo.

*¿En qué momento tomaste la decisión de que los actores José Ignacio Donoso y Antonio Ordoñez no sean entrevistados sino que tú filmas una conversación espontánea?*

---

<sup>8</sup> El actor ecuatoriano Alfredo Espinosa terminó representando a Marcelo Chiriboga.

Yo llegué a la conclusión de que todos los personajes eran ficticios. En el guion, los personajes de ellos se llamaban Eloy Carcelén y Mario Luna y eran unos dos veteranos del Café Amazonas, las cabezas parlantes; esos personajes que están conversando entre sí buscaban darle un poco de variedad a la peli. Como los dos son amigos en la vida real, conecté con ellos. El diálogo de ellos en un principio era mucho más cómico, era muy chistoso, porque había cosas que Antonio no podía decir. Por ejemplo, había una línea en que estos dos veteranos que habían tenido su pasado de izquierda pero ya eran medio desencantados hablaban de la guerrilla del Toachi; el personaje de Antonio que se llamaba Eloy Carcelén decía algo así como “a mí las únicas revoluciones que me interesan son las de mi 4x4” y el Antonio me dice: “yo esa frase no la puedo decir.” Entonces no estaba actuando y yo decía: “bueno, no la digas.” Tal vez por cierta desconfianza de un *man* más joven que tal vez les haga quedar mal, me propusieron que iban a practicar entre ellos y desarrollar cosas. Yo dije “perfecto, háganlo.” Trabajaron por su lado se podría decir, a partir del texto obviamente pero con esas cosas como que el Antonio podía o no podía decir... lo que era en contra de la revolución cubana: “yo no puedo decir eso”. Era completamente *stalinista*...

*Genial porque es Antonio, la persona, no el personaje, la que se opone. El personaje debería haberlo dicho. ¿Presionaste? ¿Trataste de decir: este es un personaje así que lo dices...?*

Traté pero no hubo forma; como igual hay este interés de que sea natural y que sea documental respeté eso. Todo fue a la final un gran experimento.

*Esta es la primera vez que tú diriges actores. ¿Cómo fue ese trabajo? ¿Cuánto permitir y cuanto no permitir al actor?*

No la tenía tan clara, ahorita la tengo mucho más clara. Ahorita si me pones a dirigir alguna cosa tengo más nociones pero fue un gran lanzarse, y ver de acuerdo a la lógica y a la dinámica de cada personaje y de cada actor, qué se podía hacer y qué no se podía hacer. Pero también era como: veamos qué pasa. Siento que les dejé fluir mucho a ellos. En ese momento no había una noción clara de lo que estaba haciendo, lo debo confesar. No es como otros directores... yo dudaba... No sabía qué carajo iba a pasar...

**Una cosa súper sencilla del resolver**



*Fotograma de Un secreto en la caja*

*¿Cómo resolviste el rodaje?*

*Un secreto en la caja* es una película que tenía muy pocos recursos; nosotros rodamos en 2013 y pudimos recién estrenarla en el 2016. Contando con los pocos recursos, ciertas limitaciones, la idea del rodaje era extrema. Fue un rodaje de cuatro días. Normalmente los rodajes de una película de ficción o documental son mucho más largos y por eso todo el mundo se sorprende; concluimos todas estas ocho entrevistas -una por la mañana, una por la tarde- en cuatro días. Estaba claro que todos eran interiores y que en esos interiores había que recrear esos otros lugares.

*¿Quién estuvo a cargo de la imagen?*

Un *man* que se llama Tomás Astudillo, que fue profesor del INCINE; es un tipo *bacansísimo* para trabajar y con quien terminamos todo el proceso de edición, lo cual es raro porque el *man* no es especializado en esa cosa; pero como fue larga la edición, en algún punto yo ya no tenía recursos para pagar editores y él me acolito, se podría decir. Él es mi socio.

*¿Cómo resolviste la diversidad de ambientes –se supone que países- desde la puesta en escena?*

Trabajamos con el Tomás, que es el director de foto, y con el Coco Lasso que hizo el arte. Había una noción desde la fotografía de ciertos tonos para ciertos lugares, jugando un poco con las situaciones. No me acuerdo si se cumplió totalmente porque siempre

hay imprevistos, pero la idea era que en Alemania sea otoño, en Nueva York sea invierno, que en Barcelona sea primavera. La idea de tonalidades, colores y la ropa vino desde el director de fotografía. Pero después eso se tenía que empatar con los lugares que habíamos conseguido para recrear estos ambientes, con la lógica de esos lugares. Era una cosa que a mí me preocupaba mucho. Ya que no viajábamos, ya que no podíamos, no quería ser tan *chimbo* en ese sentido; quería que se vean esos otros lugares. Así que con Coco traté de buscar sitios que tuvieran algo que ver con el lugar “real”; por ejemplo, la casa del amigo alemán, fue una casa en La Floresta, de Vera Kohn, que es la casa de unos alemanes, diferente a una casa quiteña y creo que funcionó. En realidad, en ninguna de las locaciones hay tomas muy elaboradas porque estábamos restringidos al lugar, al rinconcito de su casa donde estaban. Todo lo demás se debía suplir con archivo. El archivo también podía reemplazar ciertas cosas, ciertos lugares. Conseguimos imagen de archivo de una casa en Alemania para el exterior de la casa del amigo. Con el archivo podíamos poner en contexto. Y finalmente el archivo también funcionaba en la edición como un contra plano, cuando el actor no estaba tan bien o se desenfocaba o teníamos que cortar, ahí metíamos archivo.

*¿Quién hizo el sonido?*

Nicolás Fernández, que hacía sonido directo con la lógica documental, tratando que se oigan bien las conversaciones, que no haya ruidos afuera... Para nada complicado. Era una cosa súper sencilla de resolver. Claro había que buscar lugares en los que no haya mucho sonido; el lugar más extremo en ese sentido era el Café Amazonas.

*¿Cómo fue armar el rompecabezas en el montaje? ¿Cuánto se reescribió el guion?*

Muchísimo. Yo creo que la peli como todos los documentales se resuelve en la edición. Por eso se hizo tan largo. Yo grabé en febrero del 2013 y la peli salió en febrero de 2016; tres años de diferencia, tres años dándole vueltas. Claro que no todo el tiempo estaba en eso; había unos meses que dejaba botado el montaje y después volvía. Era un material complicado.

*Esto pongo, esto quito...*

Primero traté de hacer un recuento cronológico, porque la peli termina siendo completamente cronológica. Comencé a armarla con el material que tenía, con los testimonios que tenía, a armar este relato cronológico de Chiriboga. Incluso al comienzo, por alguna razón, no le metí a Chiriboga. Después, al final, le metí. Pero al comienzo era ver qué podía hacer con lo que tenía; y, claro, había unas entrevistas que estaban mucho mejor que otras, habían unas entrevistas que estaban complicadas y hubo que cortar bastante como en toda película. Entonces la estructura cronológica se fue puliendo y ya entró el material de archivo que fue otra investigación que hice en la cinemateca que ahora es YouTube; puede encontrar esos archivos de materiales gratuitos que son como la otra mitad de la película; el archivo encontrado entra de diferentes formas en la película.

*¿Hay cosas que quisiste poner y no pudiste?*

Decidí trabajar con lo que tenía; en algún momento pensé en quitar material. Por ejemplo, (esto te lo digo en *chiquis*), el gringo no era actor; era estudiante del posgrado de literatura. El tipo estaba embaladísimo con el proyecto, me llamaba todos los días, estaba ahí pendiente y metido. Y yo cometí el error de darle el doble de texto el día antes para que haga un recuento cronológico de toda la historia de Chiriboga, que eran como 30 páginas. El día del rodaje se desplomó; no podía con tanta información, se trababa, era un desastre la entrevista. Pensé hacer de nuevo esa entrevista y además el lugar tampoco me convencía mucho porque es muy sencillo, muy básico, es la locación y la puesta en escena más *chimba* de la peli. Pero finalmente opté por trabajar con lo que tenía y no grabe nada nuevo, le fui cortando al *man*. Finalmente funcionó cortándole, tapándole en ciertas partes y traté de armar nuevamente... En ese sentido el narrador aportó mucho; eso también es un hallazgo de Augusto San Miguel.

*¿El narrador estuvo desde el principio?*

Sí; en Augusto San Miguel también hay ese narrador que soy yo; ahí descubrí la posibilidad de como narrador atar los cabos sueltos del relato; es muy básico pero te permite hacer eso. Sobre todo al comienzo de la primera época que edité era difícil el trabajo porque había muchos vacíos en la historia, en el guion, que no me había preocupado de llenar; ahí el narrador ató esos cabos y entran otras cosas como el tema



de la Casa de la Cultura, que no estaba en el guion original. El montaje fue un largo proceso de reescritura.

*¿Y por qué al final haces que se desaparezca Ecuador?*

Tiene que ver con muchas cosas. Tenía que ver con la lógica del falso documental, llevar la mentira al extremo, llevar la mentira a la historia, tenía que ver con eso, tenía que ver con la obra de Chiriboga, porque en *La línea imaginaria* él pinta una versión desoladora del Ecuador en ese conflicto; incluso llega a plantear que el Ecuador después de esa guerra desaparece y por eso es censurado. Entonces qué mejor que eso pase en la vida real y que él sea una especie de profeta; se prestaba como para desmontar un poco esa noción patrioterica de la guerra del 95: “Ni un paso atrás” y que “Esa guerra sí ganamos” que es el estandarte de orgullo de nuestro país. Y, un poco también, como para cagarte en eso.

*Claude Chabrol decía que hacer cine es un placer. ¿Disfrutaste, disfrutaron?*

Sí. No fue el típico rodaje de todos *amiguís*; fueron pocos días en una época como que me caía mal todo el tema al rededor del cine, todas las fotos de los directores que se toman con la cámara, me parece como fálico, me parece desagradable, de mal gusto. Incluso, un día, fueron unos manes de El Comercio al rodaje. *¿Qué hacen aquí? Váyanse de aquí.* No les dejé que hagan ninguna nota porque, imagínate, en ese momento que saquen una nota “están haciendo un falso documental”... Pero muchas veces a la gente le gana la vanidad. Hay una foto del último día del rodaje tomada desde un celular... Disfrute del proceso de edición. Se ve mucho en las ficciones que en un rodaje de treinta días que estas conviviendo con gente, se crea esa hermandad. Ese sentimiento no hubo: fueron cuatro días cada uno haciendo su trabajo. Tuvimos una cenita el ultimo día, éramos los panas, un grupo pequeñito; a los actores en muchos casos no los volví a ver. Pero obviamente disfrutas de todo el proceso y de la edición y sobretodo de sacar la película; ese tal vez es el mayor disfrute.

*Hacer este falso documental implicó cosas como inventarse la Fundación Marcelo Chiriboga, que llevó a que mucha personas estuviesen absolutamente convencidas de que Un secreto era un documental.*

Esa fue una gran estrategia que surgió con el equipo con el que sacamos la película que son unos chicos jóvenes con los que trabajo. Ellos tienen una distribuidora que se llama Vaivén. Ellos contrataron a una chica que vive en Nueva York (Vanessa Terán). De ella fue la idea de crear esta fundación Marcelo Chiriboga con sede en DF, porque lo normal hubiera sido abrir un Facebook de la película como se hace normalmente. Un mes antes de que salga la peli comenzó a circular la página sobre Chiriboga, no sobre la película. Era como sembrar a Chiriboga y después de un mes: “hay un cineasta ecuatoriano que acaba de hacer un documental sobre Chiriboga.”

*No te imaginas la cantidad de gente que se comió el cuento...*

Si fue *cheverísimo*. Como en otros falsos documentales. Hay un trabajo muy conocido que es el de Peter Jackson; una de sus primeras películas es un falso documental sobre un supuesto pionero del cine que se adelantó a todos los inventos de los Lumiere. Una especie de Augusto San Miguel pero falso y es un falso documental. Incluso en la película se descubren unos rollos perdidos que se emitieron en televisión nacional en Nueva Zelanda; cuando se supo que eran falsos, la gente reclamó.

*Lo que le ocurrió a Orson Welles con su Guerra de los mundos...*

Hay casos divertidos donde la ficción juega con la realidad; es una cosa que está presente siempre en el falso documental. Esa posibilidad de que la gente crea, aunque la idea no es engañarla porque todo falso documental da pistas de su falsedad. Ese es otro tema: me acuerdo de colegas que me decían que no trabaje con actores conocidos: “no seas idiota, todo el mundo le conoce al Christoph Baumann; se te va a caer toda la mentira”. Pero, por alguna razón, decidí jugarme por eso. Y es lo que te digo: a la final, más que engañar, es un juego. La película crea varios niveles de lo que es real y de lo que no es real. Incluso lo de Antonio y José Ignacio Donoso, que son los únicos personajes a los que se les presenta con su mismo nombre, da otro nivel de realidad. Se crea ese efecto de realidad a través del lenguaje documental y creo que eso también influye en el espectador. Un buen falso documental siempre da pistas de su falsedad.

## Obras citadas

García-Martínez, A. (2007). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *Zer*, 301-322.

Izquierdo, J. (Dirección). (2003). *Augusto San Miguel ha muerto ayer* [Película]. Ecuador.

Izquierdo, J. (Dirección). (2016). *Un secreto en la caja* [Película].