Vanesa Fernández Guerra (editora)

Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc

Prólogo de J.M. Català Domènech

Estibaliz Alonso, Roberto Arnau, Koldo Atxaga, Josetxo Cerdán, Ainhoa Fernández de Arroyabe, Miguel Fernández, Xurxo González, Begoña Gutiérrez, Alejandro Jiménez, Iñaki Lazkano, Irene Liberia, Beli Martínez, Mónica Medina, Elena Oroz, Cristina Pérez de Algaba, Gloria Rosique, Fernando Redondo, Amanda Rueda, Virginia Villaplana, Nekane Zubiaur

CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación / 83

Universidad de La Laguna
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
USC Universidade de Santiago de Compostela
Universidad de Málaga
Sociedad Latina de Comunicación Social

83º– ***Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc* – Vanesa Fernández Guerra (Editora)**

Estibaliz Alonso, Roberto Arnau, Koldo Atxaga, Josetxo Cerdán, Ainhoa Fernández de Arroyabe, Miguel Fernández, Xurxo González, Begoña Gutiérrez, Alejandro Jiménez, Iñaki Lazkano, Irene Liberia, Beli Martínez, Mónica Medina, Elena Oroz, Cristina Pérez de Algaba, Gloria Rosique, Fernando Redondo, Amanda Rueda, Virginia Villaplana y Nekane Zubiaur.

Precio social: 12,35 € | Precio en librería: 16,05 €

Editores: Concha Mateos Martín y Alberto Ardèvol Abreu
Diseño: F. Drago

Ilustración de portada: Ilustración de portada: Fragmento del cuadro *Árboles y viento*, de Juan Davó (sin fecha).

Imprime y distribuye: F. Drago. Andocopias S. L. c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.
Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal - La Laguna (Tenerife), 2015 – Creative Commons
(http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/estatutos.html)
(http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/artesanos.html)
Protocolo de envío de manuscritos con destino a CAC:
http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/protocolo.html
Descargar *pdf*:
http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/artesanos.html#83

ISBN – 13: 978-84-16458-15-8
D. L.: TF-465-2015

Este Libro se ha realizado dentro del Grupo de Investigación GIU 13/21 (2013-2016), MAC *(Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo*) de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

Vanesa Fernández Guerra
(editora)

Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc

CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación / 83

Universidad de La Laguna
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
USC Universidade de Santiago de Compostela
Universidad de Málaga
Sociedad Latina de Comunicación Social

83 - Cuadernos Artesanos de Comunicación - Comité Científico

Presidencia: José Luis Piñuel Raigada (UCM)
Secretaría: Concha Mateos (URJC)
- Bernardo Díaz Nosty (Universidad de Málaga, UMA)
- Carlos Elías (Universidad Carlos III de Madrid, UC3M)
- Javier Marzal (Universidad Jaume I, UJI)
- José Luis González Esteban (Universidad Miguel Hernández de Elche, UMH)
- José Luis Terrón (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB)
- José Miguel Túñez (Universidad de Santiago, USC)
- Juan José Igartua (Universidad de Salamanca, USAL)
- Marisa Humanes (Universidad Rey Juan Carlos, URJC)
- Miguel Vicente (Universidad de Valladolid, UVA)
- Miquel Rodrigo Alsina (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Núria Almiron (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Ramón Reig (Universidad de Sevilla, US)
- Ramón Zallo (Universidad del País Vasco, UPV-EHU)
- Victoria Tur (Universidad de Alicante, UA)

* Este libro y cada uno de los capítulos que contiene, así como las imágenes incluidas, si no se indica lo contrario, se encuentran bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 3.0 Unported. Puede ver una copia de esta licencia en http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ Esto significa que Ud. es libre de reproducir y distribuir esta obra, siempre que cite la autoría, que no se use con fines comerciales o lucrativos y que no haga ninguna obra derivada. Si quiere hacer alguna de las cosas que aparecen como no permitidas, contacte con los coordinadores del libro o con el autor del capítulo correspondiente.

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc

Abstract
En los últimos tiempos, y propiciado por el auge de la imagen digital, el género documental ha liderado una importante renovación en sus formas cinematográficas indagando en nuevos lenguajes para la imagen contemporánea. Desdibujando por completo los límites entre la ficción y la no ficción, el documental contemporáneo ha fraccionado algunas de las convenciones asociadas al género, encontrando fácil acomodo entre lo narrativo, lo observacional, lo etnográfico, lo ensayístico, la videocreación, lo autobiográfico y, obviamente, lo experimental. Tras décadas de constante mutación, el cine documental se nos presenta como un fascinante territorio de exploración fílmica, aportando una reflexión sobre las fronteras actuales del lenguaje cinematográfico y que requiere a su vez un nuevo tipo de mirada desde el ámbito académico.

Dispuestas así las cosas, el presente libro se propone revisitar el género documental y recoger experiencias e investigaciones que, desde diferentes planteamientos, buscan reflexionar sobre la evolución del propio género desde un enfoque multidisciplinar. De este modo, se pretende establecer un estado de la cuestión con textos vinculados a los disímiles modos de abordar el documental a lo largo de su dilatada historia: estudios historiográficos, análisis fílmicos sustentados en ejemplos concretos de películas o directores de especial interés, investigaciones que ponen en relieve la influencia y consecuencia de la evolución de la tecnología digital e Internet, así como la evolución e innovaciónn en los modos de producción, exhibición y/o distribución por los que el documental ha transitado.

Keywords
Cine Documental, Cine Contemporáneo, Cine Español, Cine sin autoría, Transmedia, Webdocumental, Alfabetización Mediática.

Forma de citar este libro
Autor, título del capítulo, en Vanesa Fernández Guerra (ed.) (2015). *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc.* Cuadernos Artesanos de Comunicación, 83. La Laguna (Tenerife): Latina.

Índice

PRÓLOGO. Prólogo con JM. Català……...….9

PRIMERA PARTE
Revisitando los contextos del documental

1. *Un lugar para las imágenes documentales (en el contexto transnacional)*
Josetxo Cerdán Los Arcos……17

2. *Documentalidad. Cine sin autoría, pedagogías visuales colectivas y valor afectivo*
Virginia Villaplana Ruiz……..……33

3. *Diseño de títulos en documental: cuestión de etiqueta*
Koldo Atxaga Arnedo……...….……55

4. *Construcción del Documental de Memoria*
Mónica del Sagrario Medina Cuevas
y Alejandro Jiménez Arrazquito……..…...67

SEGUNDA PARTE
Revisitando el documental español

5. *Desterritorialización, modulación y puntos de inflexión en el documental contemporáneo español*
Vanesa Fernández Guerra y Estibaliz Alonso
Ruiz de Erentzun……..…….....…...…79

6. *Una propuesta de vertebracion del Novo Cine Galego: lo procesual y la marca documental*
Fernando Redondo Neira y Xurxo González Rodríguez.....105

7. *Revisión de la etiqueta de "Novo Cinema Galego". Testimonios de autor*
Beli Martínez Martínez…….……..….…127

8. *El cine de no ficción en los cortometrajes de Kimuak: evolución, tendencias y nuevas propuestas creativas.*
Ainhoa Fernández de Arroyabe Olaortua, Nekane Zubiaur Gorozika e Iñaki Lazkano Arrillaga……..……..……...…153

9. *Cosas que hacen 'crack'. Emociones y cinefilia en Color perro que huye (Andrés Duque, 2011)*
Miguel Fernández Labayen y Elena Oroz…….……181

TERCERA PARTE
Revisitando la interactividad en el documental

10. *Estudio evolutivo del lenguaje narrativo, desde los primeros documentales a las transmedia*
Begoña Gutiérrez San Miguel…….…...…. 207

11. *La participación ciudadana en el documental colaborativo: hacia nuevas narrativas audiovisuales*
Gloria Rosique Cedillo….…….……...……245

12. *Del documental lineal al webdocumental : enunciación y experiencia espectatorial en Gare du Nord de Claire Simon*
Amanda Rueda…….....…265

13. *Documental lineal versus documental multimedia interactivo. Un estudio comparado de caso: En el reino del plomo (En Portada y Lab de RTVE.es, 2013)*
Irene Liberia Vayá y Cristina Pérez de Algaba…….....…275

14. *Aproximación a la no ficción interactiva: panoramica del webdocumental español en la era digital*
Robert Arnau Roselló……..…….….. 301

15. Los autores……..…….…….…….324

Prólogo

J. M. Català Domènech

Catedrático de Comunicación Audiovisual
Decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UAB)

SE PLANTEA Josetxo Cerdán en el escrito publicado en este libro si el discurso teórico, reducido a veces injustamente a lo académico, no nos aleja del objeto que pretende estudiar, es decir, el documental. La cuestión de las distancias que se establecen entre sujeto y objeto cuando se trata de pensar sobre algo, ya sea un fenómeno o una película, es tan vieja o más que la disputa entre los antiguos y los modernos que ahora vuelve a estar de actualidad, cuando los conservadores se consideran a sí mismos revolucionarios. Pero la discusión sobre la utilidad del discurso teórico, considerado como un subproducto insustancial de la actividad verdaderamente válida, la práctica, nunca ha sido demasiado pertinente desde una perspectiva axiológica, puesto que la actividad práctica no adquiere relevancia más que a partir de su recepción, asimilación y, en última instancia, discusión. Quienes, desde el área de lo puramente funcional, defienden la validez de sus producciones ciñéndose a la mera virtud de haberlas confeccionado no creo que quieran que sus filmes sean absorbidos por el público –y los críticos y teóricos son público también– como si fueran un refresco que calma la sed al mismo ritmo con que el bebedor se olvida de su existencia y utilidad. Los filósofos que, con Heidegger en la cresta de una ola que se levanta a su alrededor en todas direcciones, han

pretendido que la mejor manera de conocer el ser es disolverse en su inmanencia cabalgan sobre una enorme y salvaje paradoja. ¿Qué sería de los documentalistas si no habláramos tanto de ellos?

La pregunta puede trasladarse a otro ámbito transcendental: ¿qué sería de la realidad si no hablásemos tanto de ella, si los nuevos documentalistas no estuvieran tan preocupados por sus complejidades? Esta desviación nos coloca ante la obviedad de que los cineastas que practican las nuevas formas del documental son entes tan reflexivos como los teóricos que se ocupan de sus productos, ya que este cine documental que acentuó su revolución en las postrimerías el pasado siglo es, en gran medida, un cine de pensamiento, lo que lleva a constatar que, de entre todos los giros que han conducido esta revolución -giro subjetivo, giro emocional o afectivo, giro imaginario-, el giro reflexivo es aquel que vertebra mejor el conjunto: el nuevo cine documental asentado en la digitalización efectúa eminentemente actos de reflexión a través de múltiples instrumentos y formas retóricas.

El libro que tiene el lector en sus manos se ocupa precisamente de esta renovación retórica del documental, aunque en sus escritos no se menciona en absoluto la retórica. No se menciona pero está presente porque la retórica es hoy una cuestión tecnológica: es la tecnología la que nos permite organizar nuestros discursos y nuestra relación con la realidad. Lo hace de forma distinta, no porque antes no hubiera habido un nexo entre la retórica y los instrumentos tecnológicos, sino porque esa relación no se situaba entonces en un primer término, no era la impulsora inmediata de los modos de expresión. El cine siempre ha sido un producto eminentemente tecnológico, pero el lenguaje cinematográfico en sí no era algo que se desprendiera de forma directa del aparato, sino que en gran medida venía de fuera y se imponía a las posibilidades del mismo. No es difícil aceptar con Baudry o Comolli que el aparato cinematográfico es portador de determinada ideología y a la vez considerar que esa ideología esencial no fija el horizonte último de las posibilidades expresivas del mismo: idéntica tecnología fílmica ha podido sustentado por igual el lenguaje clásico de Hollywood y las creaciones vanguardistas, por ejemplo. Ahora por el contrario es la

tecnología la que permite destilar formas de expresión no codificadas, formas que se inventan para cada caso, formas que son en última instancia equivalentes a conceptos –son la forma que adquiere el concepto– y que poseen la libertad que tiene el pensamiento no reglado. Desde esta perspectiva, podemos decir que todos los nuevos documentales tienen algo de ensayístico, sean del tipo que sean.

Decía antes que nunca se había mostrado tanto interés por la realidad como durante las últimas décadas, precisamente desde que el cine documental inició su drástica transformación que nos ha llevado a estas orillas en las que podemos hablar de formas tan impensables anteriormente como los docuwebs, el documental de animación, las novelas gráficas documentales y lo que podríamos denominar gamedocs o documentales videojuego. Nos interesa pues de manera exacerbada la realidad cuando, al parecer, más desconfiamos de ella. El interés que el documental clásico manifestaba por la realidad era escasamente problemático y además era ajeno al medio: no cabe duda de que a los documentalistas tradicionales les concernía, y les concierne, la realidad, ni que han tenido a su disposición herramientas para captarla y representarla, pero en pocos casos esas dos vertientes del fenómeno se mezclaban. La tecnología era un medio que podríamos denominar de usar y tirar, como ha venido siendo la metáfora (y en general la retórica) en todos los ámbitos excepto en la poesía hasta que los tropos se han convertido literalmente en imágenes. Solo el cine experimental o de vanguardia se interesaba por la radicalidad expresiva de los dispositivos, pero en su caso era la realidad en sí lo secundario. El nuevo documental, en cambio, se interesa por la fábrica de lo real a través de la tecnología que tiene a su alcance, una tecnología cuya ductilidad le permite hibridarse íntimamente con aquello que está captando, representando e interpretando. De manera que esa fusión entre sujeto y objeto tan deseada por algunas corrientes metafísicas, se realiza ahora a nivel de la tecnología: es ésta la que se funde con lo real para explorarlo y abrirnos todas sus dimensiones mientras el documentalista -él o ella- pueden conducir a distancia sus razonamientos audiovisuales a través de esas formas compuestas. Los nuevos autores –puesto que es necesario seguir hablando del

autor- no se limitan a captar la realidad, sino que la transforman para comprenderla mejor. ¿No fue Marx quien afirmó hace mucho más de un siglo que ya no había que interpretar el mundo, sino que era necesario pasar a transformarlo? Cuántos errores no ha producido esta aseveración, leída erróneamente como un finiquito para el pensamiento, la teoría, a favor de una praxis ciega, sorda y muda, a la que es cierto que vamos abocados si no ponemos remedio. Bien, pues los documentalistas se dedican ahora a transformar la realidad en todas direcciones como antesala a una transformación social que pasa también por una correcta y revolucionaria gestión de las emociones, tal como se apunta en alguno de los artículos del libro.

Otro debate ancestral es aquel que vertebró en su momento las formas utópicas de todo tipo: ¿qué es necesario cambiar primero, la sociedad o el individuo? Durante largo tiempo, y de espaldas a la sensibilidad de poetas como Rimbau, se creyó que bastaba con cambiar la realidad para que surgiera lo que se denominaba el hombre nuevo, demostrando así, de entrada, una carencia en la sensibilidad que gestionaba el supuesto cambio: no parecían percibirse novedades posibles para la mujer, cuya sensibilidad quedaba al margen del proceso. Ahora Sloterdijk apela a otro poeta, Rilke, para trazar el camino paralelo de cambio personal en su grueso volumen titulado significativamente *Has de cambiar tu vida*, pero nos revela que este cambio se ha venido desarrollando, de manera para mí inquietante, a través de ejercicios corporales, gimnásticos, atléticos, es decir, de una práctica no reflexiva. Si esa ingeniería social provocó desastres personales de todo tipo, esta nueva ingeniería anatómica nos conduce a seguras calamidades sociales. Parece que la historia la han escrito en este caso los perdedores, aquellos que queriendo cambiarlo todo lo dejaba todo como estaba porque los individuos seguían siendo los mismos. Pero, curiosamente o no tanto, son los vencedores quienes han asumido el relato, convencidos también de que hay que transformar la realidad para sus intereses, sin preocuparse del individuo. Se trata de una herencia conceptual que se une a aquella que instauró Marx sobre la primacía absoluta de lo económico. La secta neoliberal se ha propuesto ahora cambiar la realidad –lo dijo en una famosa entrevista Karl Rove, el siniestro asesor de George W. Bush: ustedes

dedíquense a interpretar la realidad mientras nosotros construimos otras realidades- y ha convertido toda la existencia en mercancía, como también anunciaba el preclaro Marx. ¿Cómo puede enfrentarse el documental a estos drásticos vaivenes, si no es pertrechándose con una nueva sensibilidad expresada estéticamente, así como apostando por la complejidad?

En este sentido de búsqueda de nuevos instrumentos estéticos, epistemológicos, políticos y éticos, los escritos que componen este libro trazan un serpenteante y variopinto camino que nos informan sobre las múltiples posibilidades y a la vez necesidades a las que se enfrenta el nuevo documental. Se pasa revista a multitud de facetas de un tipo de cine que se está renovando constantemente, superando las constricciones que las industrias y los códigos habían impuesto con anterioridad al mismo. Los análisis van desde la acogida que tienen los actuales documentales en diversas instituciones decididas a impulsarlos, ya sea en Galicia o en Euskadi, a la drástica transformación que suponen las formas interactivas de los mismos, pasando por la descripción de prácticas tan interesantes como el documental participativo-colaborativo sin autoría. En varios de los artículos se muestra una genuina preocupación por la evolución de los procedimientos y las formas narrativas y expositivas, así como por la energía que las impulsa, ya sea esta directamente emocional a través de esas formas de gestión de la identidad que son el documental biográfico o autobiográfico, o por medio del vehículo elemental de la cinefilia entendida como depósito básico de la imaginación cinematográfica.

Merece una mención especial el interés que despierta entre los teóricos que componen la antología el documental interactivo, una de las formas con más posibilidades del nuevo documentalismo, no solo porque con ella pueden conjugarse otras modalidades, sino porque su despliegue multifacético alimenta la imaginación y promociona la posibilidad de descubrir formas expositivas que se adecúen a los requisitos de la complejidad de lo real. En este sentido, los docuwebs suponen una evolución natural de la forma ensayo, ya que en ellos las características abiertas y exploratorias del ensayo no solo encuentran acogida, sino que se expanden. Si a ello

le añadimos las posibilidades participativas de los espectadores, veremos que la modalidad implica un salto cualitativo con respecto a las estructuras tradicionales del tipo de cine que nos ocupa: con los documentales web entramos en un territorio por explorar. En él cobran pleno sentido todas las búsquedas que se han estado efectuando sectorialmente en el resto de modalidades desde que la digitalización facilitó las presiones sobre su especificidad genérica. En este sentido, es indudable que los hallazgos del docuweb revertirán sobre las formas tradicionales, impulsando el proceso de renovación ya iniciado.

Debemos dar, por tanto, la bienvenida a procesos de reflexión sobre el documental como el que se establece en este libro, aplaudiendo además su diversidad, que no es más que el reflejo exacto de la pluralidad de avenidas que sus nuevas formas despliegan. Hay que insistir, por consiguiente, en la idea de que teoría y práctica van unidas, que una sin la otra no tienen sentido, y que en última instancia la política y la ética del documentalismo, entendidas de manera necesariamente amplia, pasan por una renovación estética que implica procesos reflexivos. Ese discurso de sobriedad que en algunos momentos históricos fue necesario, debe transformarse ahora, como está haciendo, en un discurso de la complejidad. Hablar de sobriedad es correr el peligro de establecer dogmas, mientras que plantearse la complejidad no es más que proceder a la apertura de cuantas puertas sean necesarias para avanzar. Por alguna de estas puertas ya circulan las diversas perspectivas cuyos fundamentos se encargan de analizar los autores del presente volumen.

Barcelona, mayo de 2015

PRIMERA PARTE

Revisitando los contextos del documental

Un lugar ético para las imágenes documentales (en el contexto de las ciencias sociales)[1]

Josetxo Cerdán Los Arcos, Universidad Carlos III de Madrid

1. Motivación

EL ORIGEN de este texto está en mi participación como ponente en el *Coloquio Internacional Documental y Ciencias Sociales: lenguajes y miradas* y que, auspiciado por la Universidad Autónoma de México (UAM) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tuvo lugar en Marzo de 2012 en México DF. En dicho contexto tuve la oportunidad de comprobar cómo, a pesar de la diversa procedencia (académica y geográfica) de los investigadores allí reunidos, era evidente que todos compartíamos un lenguaje común, una *lingua franca* que nos permitía entendernos. Términos como modernidad liquida, posmodernidad, poscolonial, otredad, empoderamiento, mestizaje, alteridad, subalterno, memoria, historia…, circularon con facilidad y fueron inmediatamente comprendidos por todos. Y es que esa era una de las grandes apuestas, de los grandes retos, del coloquio: hacer reflexionar conjuntamente a teóricos sociales y documentalistas. A pesar de lo

[1] La redacción de este capítulo fue posible gracias al proyecto de investigación CSO2010/15798 (TRANSCINE), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

cual, mi impresión, fue que fuimos excesivamente tímidos a la hora de trazar puentes entre unos y otros. Me explico: mientras que los teóricos (entre los que me incluyo) navegábamos cómodos en nuestro idiolecto particular, nuestros colegas documentalistas enarbolaban la bandera del sentido común como fuerza legitimadora… No voy a entretenerme mucho a ese respecto, ni voy a teorizar en términos gramscianos sobre lo peligroso de dicha línea de argumentación, me limitaré a citar una frase popular que, al menos en España, sigue haciendo fortuna (yo creo que con bastante poso de verdad), dice así: el sentido común es el menos común de los sentidos.

Donde sí me quiero entretener un poco más es en la paradójica posición en que nos encontramos los teóricos sociales cuando promovemos o participamos en coloquios que pretenden trazar líneas de contacto entre la teoría y eso que llamamos mundo histórico, y acabamos enredados en nuestras propias redes terminológicas, incapaces de ir más allá muchas veces de la pirueta lingüística… Parece que no somos conscientes de que la enunciación de todo ese utillaje teórico, de Marx o Gramsci a Bauman, Jameson o Nichols, nos aleja indefectiblemente de ese objeto/sujeto del que hablamos. Otra forma de plantear la misma paradoja sería como lo hizo una de las intervenciones del público asistente al coloquio en forma de pregunta: "¿Hasta qué punto no estamos cayendo en una contradicción cuando es en los entornos académicos y teóricos donde acabamos de dotar de valor, por ejemplo, al video indígena?". Por que sí, es cierto que el video indígena es importante porque permite a quienes lo practican (re)apropiarse, por primera vez en algo más de quinientos años, de sus imágenes, pero luego somos los teóricos, en marcos congresuales o publicaciones quienes nos acabamos convirtiendo en traductores de ese valor de (re)apropiación. ¿Qué ocurriría si no lo hiciésemos? ¿No es paradójico que el encuentro más importante de cine indígena tenga lugar en una urbe como Nueva York acogido por el Smithsonian Museum? Ese es, evidentemente, su lugar de legitimación…, pero que sea así no quiere decir que ese hecho no esté preñado de contradicciones internas.

Estas cuestiones, al menos a mí, me siguen generando muchas y fuertes dudas.

2. Primera hipótesis: el formato de cine documental podría ser de ayuda para que las ciencias sociales salgan de su ensimismamiento teórico

¿Podría ser el documental, utilizado por los científicos sociales, una herramienta para acercarnos de nuevo al mundo histórico?

De alguna manera, tengo la impresión de que cierta crítica teórica que resultó revulsiva en los años setenta y ochenta del siglo pasado se ha ido adocenando a lo largo de la última década (y yo soy el primero en asumir una responsabilidad en ello). Hemos creado unas cartografías terminológicas que nos tenían que permitir desenvolvernos en nuevos territorios (más cerca de ese mundo histórico) y hemos acabado presos de los límites y contradicciones de esos mapas. Hemos creado un idiolecto que, en lugar de ser una herramienta de intervención, cada vez nos aleja cada vez más de ese mundo histórico.

Posiblemente hoy vivamos uno de los momentos más complejos de la historia de la humanidad en términos sociales. Yo diría que el movimiento, en este caso, es doble y también conflictivo, o cuando menos, contradictorio. Por un lado, la globalización con sus flujos cada vez mayores de capital humano, simbólico y, sobre todo, económico (ya se sabe: libertad de circulación para las mercancías y el capital, pero no para los sujetos). Por otro, y de forma también muy evidente: un retorno a lo gremial, a la pertenencia al grupo. Este retorno a la agrupación más cercana, más reconocible, puede tener muestras positivas y negativas: entre las primeras podemos enumerar ciertas reivindicaciones nacionales de grupos históricamente condenados; entre las segundas, el neofascismo surgido en Europa desde finales de los años ochenta o el integrismo religioso que arrasa tanto en Occidente como en Oriente (y se extiende con la misma facilidad en todas las grandes religiones practicadas en nuestros días).

Los teóricos también estamos atrapados en ese doble movimiento: por un lado nuestra circulación es más transnacional, por otro, como apuntaba en el apartado anterior, nos cuesta mucho salir de un discurso que solo se alimenta de más discurso. Vivimos en una cinta de Moëbius o peor, nos alimentaríamos solo por el afán de seguir alimentándonos (casi como Saturno devorando a sus hijos), de una manera muy parecida a cómo funciona ese objeto, del que abjuramos, que es la televisión. Me explico: si la televisión habla cada vez más sobre sí misma, es posible que los teóricos también lo estemos haciendo. Así, en ese circuito cerrado, algunos de los principales problemas, de los nudos que tenemos que intentar deshacer, como, pongamos por caso, la cuestión de la otredad, o la de la historia como relato (por señalar las dos que abordaré al final de este texto), difícilmente van a encontrar una vía de salida válida.

Hace ya varias décadas que los discursos de la modernidad y del colonialismo fueron de-construidos por la posmodernidad y el poscolonialismo. La mirada eurocéntrica, masculina y burguesa (del cine y la fotografía en general, y por lo tanto también del documental), dio paso a la pluralidad de voces: geográficas, de género, opción sexual y de clase, por nombrar las más relevantes. El problema con el que nos encontramos hoy en día es el problema de la guetificación de buena parte de esas voces: hoy todos esos discursos existen y coexisten, pero lo hacen en esferas paralelas, cada una de ella vuelta sobre sí misma, articulada únicamente para aquellos que están en su interior. Tenemos canales de televisión indígena para los indígenas, festivales y muestras de cine de mujeres para las féminas, cineclubs obreros para los sindicalistas… Todas estas esferas tienen una evidente función social que no podemos despreciar, pero tampoco debemos olvidar que su existencia sirve como justificante de ciertos discursos conservadores, mientras sabemos que su radio de acción es, en muchas ocasiones, realmente limitado.

3. Segunda hipótesis: el compromiso ético del documentalista con los sujetos de sus películas es detectable a través de las opciones de utilización del dispositivo fílmico por parte del primero

¿Cómo podría ser el cine documental una vía de salida que ayudase a superar esas limitaciones actuales de las ciencias sociales?

Evidentemente, el documental no es la solución ni para acercarnos más al mundo histórico, ni para sacar al mundo académico de sus contradicciones teóricas… Como bien dijo Bill Nichols en su momento, el documental, igual que las ciencias sociales, pertenece a eso que se conoce como discursos de la sobriedad. Es esa concordancia lo que nos puede hacer creer que el documental es un camino, suficientemente legitimado, para sacar a las ciencias sociales de cierto ensimismamiento, de su literalidad…, pero yo creo que eso es más bien un espejismo, una falsa imagen.

Si algo demuestra el actual estado del documental (o de la circulación social de imágenes documentales, para ser más exactos) es, precisamente, su inestable relación con los discursos de la sobriedad. Y, sin embargo, desde la academia seguimos aferrados a ese discurso sobre la relación natural de las imágenes documentales con el mundo histórico. La relación es, y solo puede ser, cultural y por lo tanto construida. Asumir esa posición nos permite, por lo tanto, atender a una cuestión fundamental: la cuestión del lenguaje, de cómo se construye el documental. Porque el documental se construye mediante un doble contrato entre, por un lado el documentalista y los sujetos de su film; y, por otro, entre el primero y los espectadores. Y ello implica, principalmente en el primer caso, una cuestión de corporeidad, de presencia de los cuerpos, de negociación de la puesta en escena a través del dispositivo fílmico empleado (que precisamente se desarrolla a través de toda una serie de prácticas sociales) y que desemboca en lo que comúnmente se entiende como lenguaje audiovisual. Por ello, el lenguaje cinematográfico, en el cine documental, no comprende únicamente una dimensión o valor exclusivamente estético (formal), sino que aporta, principalmente, un valor ético. Así, hacer documentales

implica, principalmente, tener claro cuál es el dispositivo formal que se emplea, porque en dicho dispositivo se encierra, sin lugar a dudas, el pacto entre el realizador y los sujetos filmados (dejaremos la discusión sobre el pacto entre el documentalista y el espectador para otra ocasión).

Así tenemos, por un lado, la cuestión del pacto, que se plasma en el dispositivo, la puesta en escena y uso del lenguaje que de ella se deriva[2]; y por el otro, esa necesidad contemporánea de establecer discursos, pero sobre todo prácticas (documentales en este caso), que tracen diagonales que permitan cruzar diversas esferas y que abran espacios por los que puedan fluir las imágenes de los films más allá de los espacios en los que estos fueron construidos y, sobre todo, apelar a otros públicos y la acción social (más allá de las esferas académicas). La convergencia entre estas dos cuestiones no es algo abstracto o teórico, sino que tiene que ver con prácticas fílmicas que se están realizando en la actualidad. Pasemos a contemplar algunos casos específicos que nos ayudarán a entender mejor dichas dinámicas.

4. Caso de estudio: retratos de la otredad, Sylvain George

Sylvain George es un cineasta francés que ha consagrado buena parte de su todavía escasa obra a trabajar con migrantes que esperan en la ciudad portuaria de Calais, en el norte de Francia, una oportunidad para cruzar a la otra orilla y alcanzar un territorio británico, que funciona como utopía, como tierra prometida, en su imaginario. Según George[3]:

[2] En otro texto anterior (Cerdán y Fernández Labayen, 2013), también hemos abordado esa cuestión del dispositivo y la ética del cineasta en su contrato con los sujetos del film, utilizando como caso de estudio en esos casos los trabajos de Óscar Pérez y Germán Scelso.

[3] Todas las frases de Sylvain George reproducidas a partir de este punto están recogidas de una entrevista que, junto a Gonzalo de Pedro, pude realizar al cineasta en diciembre de 2011 con motivo del Seminario Internacional Punto de Vista, en el que él fue uno de los directores participantes (Cerdán y de Pedro, 2012).

> "(Calais) es una ciudad en la que la política se expone de manera flagrante y visible y en la que los cuerpos están expuestos políticamente. Al llegar a esa ciudad, tenía en mente una serie de tratamientos y una serie de representaciones determinadas de la ciudad y los migrantes: tratamientos muy factuales, espectaculares y representaciones muy partidistas —ecos del poder dominante— procedentes de algunas imágenes de televisión o artículos de prensa; representaciones muy compasivas, sociales y humanitarias de algunos documentales en los que se presenta a los migrantes como víctimas de la pobreza y en los que hay una investigación cinematográfica pobre. O, en la orilla opuesta, un tratamiento muy esteticista o instrumentalización de la cuestión migratoria que se convierte en pretexto para una experiencia estética en algunas películas llamadas "experimentales" (fascinación muy burguesa/romanticismo "revolucionario" respecto al sufrimiento, el dolor, la pobreza, la calle, la miseria, etc.). Todas estas representaciones proceden de un punto de vista de superioridad, dominante, profundamente desigualitario para con las personas filmadas".

De este modo, George parte del análisis ideológico de las imágenes sobre la migración que se generan institucionalmente, análisis crítico de las imágenes en términos de poder y de estructura social. Y va a continuar:

> "Mi concepción del cine y mi postura como individuo-cineasta se encuentran sencillamente en el lado opuesto de todo esto, de esa mentalidad cerrada, ese etnocentrismo, ese devenir mercantil y ese devenir artista. Porque el cine tal y como yo lo concibo no puede ser un fin en sí mismo, no puede encerrarse sobre sí mismo. Es un medio ilimitado que permite construir un nexo, una relación con el mundo, establecer vínculos dialécticos con uno mismo y con el mundo, afirmando así nuestra singularidad (…). Cuando trabajo sobre temas migratorios, sin duda trabajo sobre temas que forman parte de mi propia historia. Establecer la relación más justa posible con las personas a las que es posible que grabe permite también establecer y construir una relación del mismo tipo con uno mismo. (…) Y por lo tanto la cuestión eminentemente política de la presentación, frente a la de la representación".

No es baladí que la primera película de Sylvain George esté datada en 2007 cuando la decisión de convertirse en cineasta la había tomado dos décadas antes. En todo ese tiempo trabaja

principalmente en contacto con los excluidos sociales. Veinte años para realizar una primera película, pero sobre todo. para aprender a exponer su propio cuerpo (y no la cámara, o cualquier otra tecnología de poder). Y continúa: "Por tanto, muy claramente, en ningún caso se trata de representar a cualquier persona o cosa, sino que por el contrario presentarse a uno mismo como otro, mediante la construcción de vínculos dialécticos con situaciones y personas con las que me he encontrado".

Pasar de la representación a la presentación, o la co-presentación se podría decir, al poner el cineasta su cuerpo en contacto con los otros cuerpos, los cuerpos de los sujetos del film. Y eso, evidentemente, tiene una serie de connotaciones en términos de lenguaje, de puesta en escena, ya que la cámara ya no es objeto de mediación o, peor, de violencia social, sino de co-presentación. Así lo articula el propio George:

> "En general, los medios de comunicación usan el mismo medio que yo para trabajar ciertas cuestiones: el vídeo (…) A partir de ahí, me pareció interesante deconstruir las representaciones dominantes a través de un trabajo crítico realizado sobre ese medio compartido. Trabajando en blanco y negro a partir de imágenes rodadas en color, trabajando sobre la propia plasticidad del medio y del material, intento realizar una crítica radical y plástica de dichas representaciones. El uso del blanco y negro me permite trabajar y cuestionar conceptos como documento, archivo, supervivencia...; establecer una distancia histórica y crítica con respecto a los hechos presentados y que se asemejan a lo extremadamente contemporáneo, a la actualidad más inmediata. Se construye y se establece una dialéctica de lo cercano y lo lejano. Cuanto más alejamos las cosas, más cerca están. Así que también es un juego, una especie de "desviación" con las imágenes y representaciones más inmediatas que los medios de comunicación producen en relación con los temas que estoy filmando: los hechos grabados y distanciados se están produciendo hoy, no en épocas consideradas pasadas, y yo propongo una lectura opuesta a la que los medios de comunicación dominantes puedan difundir".

Y esa reflexión que George aplica aquí a la opción del blanco y negro frente al color se puede extender a otras muchas de sus opciones formales, de lenguaje: ralentizados, reencuadres, inversión

del color, efectos de velado… Rupturas con el lenguaje institucional que presentan los medios masivos que intermedializan las imágenes (muchas veces criminalizadas) de los migrantes.

5. Caso de estudio: retratos de la otredad, Sebastián Lingardi

A partir de unas opciones de puesta en escena muy diferentes, Sebastián Lingardi, plantea en su primer largometraje *Sip'Ohi, el lugar del manduré* (2011) también un trabajo lingüístico que se mueve, por un lado, en la dirección de romper con las representaciones dominantes; y por otro, en la de atravesar diferentes esferas. Procedente de la Universidad del Cine-FUC (Buenos Aires), Lingardi no tiene ninguna vinculación con el pueblo Wichí y sin embargo la película está completamente rodada con esa comunidad indígena. La película juega con la traslación a la forma cinematográfica de lo que podríamos denominar las tradiciones orales del pueblo Wichí. Convierte el monótono declamar de los ancianos en una serie de planos contemplativos, nos obliga, con su puesta en escena, a observar precisamente ese paisaje, o operaciones sencillas como la de la forma tradicional de encender el fuego, mientras la voz, casi como un mantra, desgrana mitos y leyendas… Pero no solo eso, Lingardi se sabe mediador en esta operación y por ello no duda en mostrar, durante algunos fragmentos de la película, también la mediación tecnológica que siempre existe: si el primer plano de la película muestra a un Wichí sentado frente a ordenador portátil, el segundo muestra precisamente ese proceso de encender el fuego frotando dos palos. Mediación tecnológica y conocimiento tradicional que quedan así ligados desde el inicio del film. La película ni ilustra, ni embalsama, dichas tradiciones, sino que las traduce, las reinterpreta en forma de imágenes y con ello va a poder trascender de la esfera de esas mismas tradiciones para saltar a otra, la del circuito de los festivales internacionales (no temáticos, de cine indígena o derechos sociales, que en el fondo significaría seguir atrapados en la misma esfera o en una similar y cercana) e incluso al circuito de salas en su país, donde llegó a tener un estreno comercial. No tengo muy claro qué valor puede llegar a tener este acto para el pueblo Wichí, posiblemente acceder a unas formas de visibilidad no alcanzadas previamente ni mediante la antropología visual, ni

mediante el video indígena, ni mucho menos, mediante la mirada que los medios institucionales construyen de ellos. Quizá les ofrece un tratamiento de co-presentación que dignifica su presencia, sin falsos paternalismos colonialistas o postcolonialistas, y comienza así a construir, de forma conjunta, discursos alternativos. No lo sé. En todo caso (e igual que ocurre también con las películas de Sylvain George, que van a verse por igual en festivales internacionales generalistas como en otros especializados en derechos humanos, migraciones, y en Francia también se han llegado a estrenar en salas comerciales…), el planteamiento formal de *Sip'Ohi*… y su posterior circulación internacional sirve para trazar una de esas diagonales que cruzan diferentes esferas a las que nos venimos refiriendo.

De algún modo, estos dos cineastas, que no dejan de plantear sus narrativas en términos de otredad, lo hacen de tal forma que superan la antigua y simplista discusión que reducía todo a una cuestión de representación (colonial) o autorepresentación (poscolonial). Sus trabajos, además de dibujar esas diagonales a las que nos referíamos, se plantean como presentaciones y no como representaciones o, si quieren, como co-presentaciones entre los cineastas y los actantes de los films. El riesgo que se asume es mutuo y el compromiso político radical: de tal forma que las dialécticas de la otredad, tal y como tradicionalmente las planteamos, dejan de ser relevantes y son otro tipo de preguntas las que nos tenemos que hacer. Preguntas en torno a la puesta en forma de los films, a los procesos de producción, al dispositivo fílmico que se arma para realizar la película, a la formalización de las imágenes y los sonidos…, y como todo ese conjunto de opciones de interacción y puesta en escena formalizan el contrato ético entre el realizador y aquellos representados en sus películas.

6. Caso de estudio: retratos de la otredad, los cineastas en movimiento (Del Pino, Escartín, Duque)

Cuando hoy miro a mi alrededor no es difícil encontrar muchos y variados trabajos documentales que, al igual que los trabajos de George o Lingardi, plantean dispositivos que en su complejidad superan esas categorías binarias que muchas veces desde la academia

solo sirven para simplificar realidades que, casi siempre, son mucho más complejas. El documentalista ha sido siempre y es más que nunca hoy, para bien y para mal, un cineasta viajero, un cineasta en movimiento. En un primer momento esa figura estaba representada exclusivamente por el hombre occidental blanco de clase burguesa, pero hoy ha cambiado mucho. Por un lado, la accesibilidad de los medios de grabación permite que sujetos de diferente clase y procedencia puedan disponer de ellos; por otra, la categoría de cineasta en movimiento supera ampliamente a la del viajero/turista, a ésta se han incorporado nuevos perfiles que pueden alcanzar figuras tales como el emigrante o el desplazado. Esta nueva situación, en la que es evidente la amplia gama de registros posibles por parte del cineasta en movimiento, permite que cuestiones como las de la identidad y la alteridad, pero también las de nación o lo nacional, puedan ser puestas en crisis. Me referiré a continuación, y muy brevemente, a tres documentalistas que, con sus trabajos, han incidido en estas cuestiones, complejizando con su mirada la cuestión de la otredad en el caso del cineasta en movimiento.

Virginia García del Pino es una realizadora catalana que ha residido ocasionalmente en México. Sus primeras películas apuntan principalmente a un análisis de clase social, identidad que, de manera malévola, ha quedado desplazada de los discursos públicos por otras reivindicaciones identitarias más de moda. El acercamiento de García del Pino a las cuestiones de clase se desarrolla principalmente en términos de lo que Josep Maria Català ha definido como realismo melodramático (Català, 2009: 97-99). Un realismo melodramático que se articula mediante la puesta en escena y el trabajo con los personajes de sus documentales que se aplica igualmente en el contexto español como en el mexicano. La clase, nos dice García del Pino con sus trabajos, sigue siendo un elemento que marca a los ciudadanos, y eso ocurre igual en México que en España y ella encuentra en las formas contemporáneas del melodrama la herramienta para analizar esa cuestión en los diferentes contextos en los que trabaja a ambos lados del océano Atlántico.

Un caso bien diferente es el de Lluis Escartín, plasmación por antonomasia del cineasta en movimiento, con una amplia

experiencia cinematográfica a lo largo y ancho del mundo (con películas rodadas literalmente en los cinco continentes), tiene un único documental realizado en su propia tierra, documental que significativamente se titula *Terra Incognita* (2004) y que comienza con una frase que recoge de John Berger: 'El avance del conocimiento no reduce la extensión de lo desconocido'. Subrayando pues ese extrañamiento que ya aparece en el título mediante esta cita, el cineasta catalán se aproxima a sus vecinos que lo acogen de manera bastante desconfiada, a él y a la modernidad que supone la presencia de su cámara de video. Pero a pesar de esa desconfianza, Escartín consigue que los vecinos le hablen, aunque sea para cuestionar la llegada del hombre a la luna o para pedirle dinero a cambio de dejarse grabar. El realizador se muestra así como un extraño en su casa, del mismo modo que lo es (y no se esconde de dejarlo patente en sus películas) en Dakar, la selva Lacandona, Israel, Egipto, el desierto de Mojave, Uzbekistan o una isla perdida del Pacífico… *Todos somos otro*, repiten sus películas sin cesar.

Por último, Andrés Duque, cineasta de origen venezolano pero establecido en España desde el año 2000. Director cuyo trabajo es transnacional por obligación, pero sobre todo por convencimiento. Sus películas retratan, de igual a igual, migrantes filipinas en las calles de Barcelona, vagabundos que viven en la frontera francoespañola o trazan paralelismos de pérdida entre la cotidianidad de un hospicio de niños seropositivos en Mozambique y la muerte de su padre. Las fronteras territoriales (espaciales, pero también temporales, ya que los territorios se asientan sobre la historia) se han disuelto definitivamente.

7. Caso de estudio: a vueltas con la historia y la memoria (Vilà y Lacuesta, y de Souza Dias)

Para el final he querido dejar la siempre compleja cuestión de la historia y la memoria. Al fin y al cabo, como dice el prestigioso historiador David Lowenthat (1998), "el pasado es un país extraño", por lo tanto, no hay tanta distancia entre esos cruces espaciales de los que he estado hablando hasta ahora y los temporales que han quedado para este último apartado. Una vez más, recurriré a dos

ejemplos que tienen que ver con la utilización de los dispositivos cinematográficos para crear compromiso ético.

El primero es el caso de *Soldats anònims,* una película firmada al alimón por Pere Vilà y Isaki Lacuesta en 2008. Durante sus poco más de 20 minutos, los realizadores registran, casi a modo notarial, el proceso de exhumación de unos cuerpos enterrados en una cuneta durante la Guerra Civil Española. Los cineastas actúan en esta ocasión igual que los forenses, antropólogos e historiadores que participan en la excavación y que vemos en las imágenes: su cámara se limita a tomar nota de lo que acontece, las excavaciones, los primeros hallazgos… El trabajo de cámara en todo momento evita crear empatías dramáticas: no hay apenas primeros planos que permitan personificar a los científicos, los diálogos que se reproducen parecen capturados al vuelo y no buscan crear una narración fuerte, sino más bien ilustrar cuestiones técnicas, como por ejemplo, cual es la mejor manera de llevar a cabo la excavación. En la segunda mitad de esos escasos 20 minutos que dura *Soldats anònims* intuimos, pero solo lo intuimos, nunca lo sabemos a ciencia cierta, que los cadáveres enterrados no son de indefensos civiles fusilados por su pertenencia a partidos u organizaciones del bando que resultó vencido en la contienda, sino que son cadáveres de soldados y que dichos soldados son, con toda probabilidad, legionarios, es decir miembros del cuerpo más sanguinario del ejército franquista. Como el propio Lacuesta ha comentado en alguna entrevista, el cuaderno de notas de ese rodaje fue el punto de partida para su siguiente película, en este caso de ficción y ya en solitario: *Los condenados* (2009). Rodada en Perú con actores argentinos pero sin que en ningún momento se indique al espectador el lugar en el que ocurre la acción, la trama que pone en escena *Los condenados* gira en torno a la búsqueda de la fosa común de un grupo de desaparecidos durante un periodo dictatorial (tampoco se especifican los años de esa dictadura, aunque todo da a entender que fue en los años setenta, ni el país, pese al evidente acento de los actores). En su desarrollo, la trama de *Los condenados* nos lleva de la búsqueda de un héroe al descubrimiento de un traidor. Al mismo tiempo que la figura, hasta entonces bajo sospecha, del superviviente quedará redimida en ese proceso. En

definitiva, en uno y otro caso Lacuesta (y Vilà) juega con los procesos de empatía del espectador para subrayar en el final lo peligroso que puede ser dejarse llevar por las primeras impresiones y por la apariencia de verdad de las imágenes (históricas o contemporáneas). Sin duda, para Lacuesta la historia no es lineal, y mucho menos lo es la memoria: necesitadas ambas de procesos constantes de reexaminación y, sobre todo, de profundización, Lacuesta se queda con la idea de que las primeras imágenes no siempre son las que transmiten una mayor verdad, a pesar del poder empático que puedan aportar. La historia (y la memoria) tienen que ser abordadas con mayor atención y, sobre todo, tienen que ser narradas: las imágenes brutas no transmiten nada, o muy poco (y siempre tienen un sentido ambivalente).

La narración aparece también como elemento vertebrador de las imágenes en *48* (2009) de Susana de Sousa Dias. Cuarenta y ocho son los años que duró la dictadura de Salazar en Portugal, la más larga de Europa en el siglo XX. El film, de algo más de 90 minutos de duración, y con una concepción minimalista de la utilización del lenguaje cinematográfico, limita sus recursos al uso de las fotografías policiales de presos políticos de aquella dictadura, mientras el *over* desgrana, desde el presente, las experiencias, en sus propias voces, de esos mismos presos. La primera impresión es que en la película no haya mucho más, sin embargo, la mirada atenta descubre el pormenorizado trabajo de montaje con las fotografías, al mismo tiempo que, para cada uno de los testigos, se propone un paisaje sonoro diferenciado y trabajado también con suma precisión: el *menos es más* convierte cada transición en un movimiento significativo que sirve de apoyo en algunas ocasiones, y contrapuntos en otras, a las narraciones realizadas por los protagonistas. *48* no es, o no solo es, una película de denuncia contra la dictadura, es una película que en su propia formalización establece los mecanismos de la denuncia: sus minimalistas opciones de puesta en escena, su cadencia narrativa, su apuesta por abrir una casi infranqueable distancia temporal entre las imágenes y las palabras, acaban configurándose como una acertada reflexión sobre los mecanismos de la memoria (y su relación con la historia).

8. Conclusiones

Acabo aquí, no sin antes recuperar las dos preguntas de investigación (y casi retóricas) que lanzaba al inicio de los apartados segundo y tercero este texto. Preguntas que, de manera genérica, contestaba yo mismo de forma negativa en el tercer punto. Y las recupero aquí, porque, si bien es cierto que una respuesta general no puede dejar de ser negativa, o al menos no puede ser rotundamente positiva, cuando descendemos del nivel teórico a los estudios de caso (o lo que es lo mismo, en el paso del Documental, como ideal platónico, a unos documentales y documentalistas concretos) nos damos cuenta de que sí es posible contestar de forma positiva a dichas cuestiones.

El Documental, como ideal, no será la respuesta ni el paliativo para algunas de las limitaciones del pensamiento contemporáneo de las ciencias sociales, pero sí que algunos documentales, por su peculiar uso del dispositivo fílmico digital y el compromiso ético que ello conlleva, ayudarán a plantear escenarios diferentes. Por un lado, es importante identificar aquellas películas que se plantean en dicha encrucijada entre lo tecnológico, lo lingüístico y lo ético, para reconocer la validez de sus dispositivos. Por otro, no se debería caer en el automatismo de pensar que dichos dispositivos pueden ser aplicables a diferentes situaciones y querer exportarlos como fórmulas estandarizadas. Nada más lejos de la realidad, dichos casos, algunos de los cuales hemos visto aquí, pueden servir como ejemplo de que, lejos de existir soluciones universales, cada situación, cada documental, requerirá un pensamiento específico sobre el uso del dispositivo y en ese proceso el contrato ético específico con los sujetos del film es único. Eso no quiere decir que no se puedan establecer algunos marcos generales en los cuales plantear dicha reflexión específica. De hecho, la idea que aquí se desarrolla del dispositivo como un espacio en el que convergen el uso de la tecnología, la negociación social (y por lo tanto ética) y la propia formalización final de las películas documentales (es decir, el lenguaje) se quiere proponer como uno de eso marcos posibles, que sirva tanto para la realización de producciones, como de trabajos de análisis. Y ambos también en el ámbito de las ciencias sociales, tan

necesitadas en nuestros días de encontrar nuevas formas de presentarse ante la sociedad de una forma comprometida, ética y eficaz.

Bibliografía

CATALÀ, J.M. (2009) *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático.* Madrid: Cátedra.

CERDÁN, J. y de PEDRO, G (2012). "Entrevista con Sylvain George". En: *Catálogo del Seminario Internacional Punto de Vista 2012*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

CERDÁN, J. y FERNÁNDEZ LABAYEN, M (2013). "De sastres y modelos: entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español". En: *Arte y políticas de identidad,* vol. 8, pp. 115-136.

LOWENTHAL, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.

Documentalidad. Cine sin autoría, pedagogías visuales colectivas y valor afectivo[4]

Virginia Villaplana Ruiz, Universidad de Murcia

1. Introducción

Documentos fílmicos y proceso cinematográfico sin autoría como valor afectivo

EL CINE sin Autoría es un modo de realización socio-cinematográfico que crea documentos fílmicos y películas con personas y colectivos de la sociedad que no suelen aparecer ni están relacionados con la producción audiovisual en general. La clave de este modo de realización es la práctica de la *sin autoría* y supone que el equipo de realización de un proceso de Cine sin Autoría no establece una relación de propiedad sobre el capital fílmico para beneficio propio sino que colectiviza progresivamente todo el proceso de producción y distribución cinematográfico. Esta metodología cinematográfica crea una ruptura con la autoridad

[4] La escritura de este capítulo fue posible gracias al proyecto de investigación eDCINEMA: "Hacia el Espacio Digital Europeo", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad. Ref. CSO2012-35784.

profesionalizada y la autoría al servicio de la propiedad privada. Por razones políticas Cine Sin Autor sitúa el saber y el hacer cinematográfico –operativamente colectivo– al servicio del beneficio social de todas las personas que aceptan y quieren producir su propia representación, y lo hacen organizándose colectivamente. El año 2011 se crea la Fábrica de Cine sin Autor, actualmente instalada en el centro de producción artística Intermediae (Matadero, Madrid). Desde 2010 hasta la actualidad Cine sin Autor junto a los colectivos Las Lindes, grupo de investigación y acción acerca de Educación, arte y prácticas culturales (Centro de Arte dos de Mayo, Madrid) y Subtramas[5] desarrollamos juntos el diseño de un prototipo cinematográfico aplicable en la educación formal y la educación no-formal mediante la realización de asambleas, encuentros abiertos con colectivos sociales, centros de enseñanza y departamentos educativos de museos para la realización de producción cinematográfica y transmedia como la webserie on line *Mátame si puedes*[6].

El cine se despoja de sus antiguas políticas para convertirse en un acontecimiento social. Los nuevos procesos de creación del siglo XXI están tomando formas y procedimientos que rompen con el modo de producción anterior y que buscan hacer vivir la experiencia

---

[5] *Subtramas. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas* (Colectivo formado por Virginia Villaplana, Diego del Pozo y Montse Romaní y financiado por Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). Proyecto de Investigación en proceso enmarcado en el campo de estudio de la cultura visual digital, que impulsa la investigación y la producción colaborativa en torno a la imagen en movimiento. Para ello, *Subtramas* pone en valor aquellos trabajos que, desde el cine colectivo y las artes visuales, han cuestionado las relaciones entre el conocimiento y el poder, fomentando un territorio de cruce entre el arte, la democracia participativa, la educación y la vida cotidiana. Disponible en:
http://subtramas.museoreinasofia.es/es
(Última consulta: 04/01/215)

[6] [6] *Mátame si puedes* arrancó en 2012 como uno de los procesos de la Fábrica de Cine sin Autor instalada en Intermediae Matadero Madrid. En 2014 recibe el apoyo de la Obra Social de la Caixa para la producción de la webserie on line. Disponible en: http://www.matamesipuedes.com/
(Última consulta: 04/01/215)

de la narración, el resplandor de la propia obra, que vive no sólo de una persona individual, sino de su entorno, de los conocimientos adquiridos o heredados de la situación histórica (Tudurí, 2013: 238-239). El cine adquiere una presencia operativa en la que el valor emocional y el valor afectivo se transforma en potencialidad comunitaria, política y creativa. Los lugares físicos e híbridos de la documentalidad en los que se han desarrollado alguno proyectos de cine y educación son: el distrito de Tetuán, en Humanes (Madrid) en el barrio Bourrassol de Toulouse, (Francia) y en el pueblo de Blanca (Murcia). Esta potencialidad del valor afectivo nos lleva a recuperar la propuesta de Sara Ahmed (2004) de que las emociones circulan y se encuentran distribuidas en los campos sociales y psíquicos, por lo que implican una relación entre sujetos y objetos en tanto que los afectos se adhieren a objetos materiales e inmateriales y a signos que, conforme circulan social y discursivamente, acumulan valor afectivo. Este cambio de paradigma supone considerar como expone la filósofa Frigga Haug que: "Reunir la razón y la emoción sitúa a la última en una posición de tensión desconocida frente a la razón. En resumen, mientras que normalmente se supone que la razón y la emoción se encuentran en extremos opuestos, merece la pena preguntarse por qué dicha separación" (Haug, 2008).

Filmar, nombrar, registrar, fotografiar el valor afectivo es una de las responsabilidades del cine que emerge de la política de la colectividad. Este valor afectivo de sus narrativas y cómo la historia se hace experiencia en las relaciones personales, la sexualidad, el amor y el activismo político es el nexo que une a las colectividades que forman parte del Cine Sin Autor. Elogiar el valor afectivo para refutar la materialidad productiva que los imaginarios culturales normativizan. El desplazamiento en el tratamiento del proceso cinematográfico sin autoría que se propone, supone considerar la política de la colectividad como una política del valor del afecto y el deseo como potencialidades. Ciertamente, la posibilidad de lenguajes no explícitamente codificados y difícilmente traducibles, implica dificultades a la hora de valorar la comunicación, pero a su vez, introduce otros modos de mediación y fomenta procesos de divulgación que rebasen a las comunidades acotadas en las distintas especialidades. Se trata de favorecer la aparición de interlocutores,

actores y agentes de un proceso de construcción de conocimiento colectivo en la realidad material. En este sentido, podemos reivindicar la importancia de la imaginación como forma colectiva y como producción de saberes y conocimientos, y tener en cuenta que la concepción del espectador emancipado supone que: "La naturaleza de inventar, no es distinta de la de acordarse" (Rancière, 2010:18). Las nuevas alfabetizaciones digitales están preocupadas en contemplar en los procesos educativos informales la competencia emocional. Comprendiendo la competencia emocional como: "El conjunto de afectos, sentimientos y pulsiones emocionales provocadas por la experiencia en los entornos digitales. Éstas tienen lugar bien con las acciones desarrolladas en escenarios virtuales, como pueden ser los videojuegos, o bien con la comunicación interpersonal en redes sociales. La alfabetización de esta dimensión tiene que ver con el aprendizaje del control de emociones negativas, con el desarrollo de la empatía y con la construcción de una identidad digital caracterizada por el equilibrio afectivo-personal en el uso de las TIC" (Area y Ribeiro, 2012: 19).

La pedagogía es praxis. "Es decir, ha de trabajar sin cesar sobre las condiciones de desarrollo de las personas y, al mismo tiempo, ha de limitar su propio poder para dejar que el otro ocupe su puesto" (Meirieu, 2007: 140). La sin autoría explora el imaginario social. La creación como aprendizaje y capacidad inherente a la propia vida, como parte de la evolución, de la socialización y de la formación de identidad de cada individuo y la colectividad. Los tres procesos de película que Cine sin Autor ha vinculado a la educación como hibridación son los siguientes: *¿De qué? +101* en el ámbito de la educación secundaria y *Locura en el colegio*[7] (2014) en la educación primaria, esta última realizada en el colegio Legado Crespo de Madrid. En el ámbito de la educación superior universitaria hasta la

[7] Documento fílmico de valoración sobre el prototipo cinematográfico *Locura en el colegio,* Museo Nacional Reina Sofía (10/11/2013). Colectivos implicados Cine sin Autor y Las Lindes, arte y prácticas culturales. Disponible en: http://vimeo.com/110835740
(Última consulta: 04/01/215)

actualidad se ha desarrollado el prototipo cinematográfico *Cosas de la vida*.

2. Metodología
Cosas de la vida. La Asamblea como ejercicio de "truth-telling", práctica del cuidado de uno mismo, escucha, imaginación y el cuidado por los otros

El arte, la educación, los medios de comunicación, la cultura y la educación popular son parte de la esfera de emancipación y transformación social que el pensamiento decolonial de autores como bell hooks (1994), Kaplún (1998), Freire (2005), Beltrán (2005) o Ferrés (2010) han explorado sobre las relaciones entre *media literacy* y creación colectica. La tradición de este pensamiento crítico nos lleva a una detenida reflexión sobre la educación y la necesidad de una alfabetización audiovisual proactiva, ese lugar del que Philippe Meirieu en el libro *El Frankensterin Educador* nos enuncia mediante la noción de pedagogía diferencia: poder dejar que el otro ocupe su puesto, pues la pedagogía diferenciada, sobre todo, antes que ser un conjunto de métodos y técnicas de organización del trabajo escolar, es la expresión de la voluntad de *hacer con*: "Hacer con el alumno concreto, tal y como lo encontramos, fruto de una historia intelectual, psicológica y social, una historia que no puede abolirse por decreto" (Meirieu, 2007: 109). Pues la relación entre educación, alfabetización escrita y visual cuestiona como subrayó bell hooks las nociones de libertad y justicia social: "El problema no es que nos liberemos de las representaciones. La respuesta es un sentido proactivo de capacidad de acción que requiere que todos tengamos un gran nivel de alfabetización escrita y visual. Creo que no podemos hablar de libertad o de justicia social en ninguna cultura si no hablamos de movimientos de alfabetización" (hooks, 1994: 44).

En este sentido, el colectivo Subtramas hemos denominado *Pedagogías visuales colectivas* a las metodologías que se cuestionan cómo romper con las estructuras de juicio y productividad del aprendizaje heredado, cómo producir conocimiento de las experiencias de cooperación, cómo potenciar y articular estos saberes para generar

otras formas de coexistencia social, cómo sustraer nuestras capacidades cognitivas de las condiciones de gobernanza y agenciarlas con la acción colectiva. Las *Pedagogías visuales colectivas* son un fenómeno que recoge todos estos propósitos, conceptos e intereses para llevar la creación de lo visual y el cine hasta grupos sociales diversos donde el trabajo en comunidad, en red, colaborativo se convierta en forma de relación y producción de representación audiovisual. De este modo, las *Pedagogías visuales colectivas* se sustentan en "la confluencia de la producción audiovisual con las pedagogías críticas, las prácticas colaborativas y el activismo social" (Subtramas, 2014: 127). Esta triple esfera enunciada anteriormente permite a partir de la creación de narrativas audiovisuales digitales potenciar un conocimiento ligado a las experiencias de colaboración para generar formas más democráticas de coexistencia común.

El principal objetivo para esta investigación es trabajar el Cine sin Autor y su valor afectivo como caso de estudio Stake (1998) desde el punto de vista de la discapacidad; llevar a cabo un trabajo audiovisual entre jóvenes universitarios y jóvenes con diversidades psíquicas. Los usuarios del Centro de Día de Archena (Centro Cívico Las Arboledas) donde se realiza la experiencia de innovación cinematográfica son los encargados de dar las ideas y construir la trama central de la historia. Se trata de fuentes primarias, pues no hay ningún intermediario, sino que los estudiantes son los encargados de establecer el contacto con la comunidad con el objetivo de establecer un diálogo entre la universidad y los procesos de aprendizaje en contacto con diversos agentes y colectivos sociales.

Figura 1. Asamblea 1. Marzo 2014.

Figura 2. Asamblea 2. Abril 2014.

Figura 3. Improvisación 1. Mayo 2014.

El cine ha representado la discapacidad. ¿Puede la discapacidad representarse a sí misma? *Cosas de la vida* se plantea como un proyecto colectivo en el que participan estudiantes del Grado de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Murcia, personas usuarias del Centro Municipal de Personas con Discapacidad de Archena y el equipo de psiquiatras y psicoterapeutas. *Cosas de la vida* se propone como un prototipo en el que una colectividad se reúne para realizar una obra audiovisual partiendo de las bases del Cine sin Autor y siguiendo un encuadre terapéutico. Los equipos de trabajo plantean en la primera asamblea: "no queremos hacer cine sobre la discapacidad; queremos cine desde la discapacidad". El encuadre terapéutico tiene una acotación temporal y su eje de acción es la experiencia afectiva. La periodicidad de la experiencia fue de un encuentro semanal todos los jueves por la mañana durante 4 horas a lo largo de los meses de marzo, abril, mayo y junio. En cada sesión se realiza una Asamblea para compartir las inquietudes sobre el proceso de conocerse, se imagina una acción con personajes de ficción, se pasa a improvisar la escena y rodarla. Después se visiona el material y se discute sobre los tema seleccionados como: la diferencia entre la realidad y la ficción, la necesidad de encontrar un

trabajo y de que no se les perciba como personas diferentes, la necesidad de comenzar una vida adulta que les permita dar a conocer las capacidades que puede aportar a la sociedad, el tema de la autonomía y de ser independientes de la familia que les tutela. Estas cuestiones se trabajan en escenas de improvisación donde los roles de los personajes cambian en la ficción. Durante las escenas de improvisación fueron apareciendo los lugares y situaciones reales que querían llevar a la ficción.

Figura 4. Improvisación 2. Mayo 2014.

La proyección pública del cortometraje ficción y documental se realizó en el Teatro de Archena durante las XXI Jornadas de Discapacidad y en el Festival de Cortometrajes de la Universidad de Murcia en la que asistieron unas 800 personas. El área de conocimiento es la Comunicación Audiovisual y abarca la aplicación de la experiencia de Innovación, *Diseño de un prototipo cinematográfico*

para la alfabetización audiovisual en Educación Universitaria y Diversidades Psíquicas. Además, se ha desarrollado en el marco de la asignatura Análisis de los Discursos con un número de 72 estudiantes que para la dinamización de la práctica, han sido divididos en grupos de 10 estudiantes.

Figura 5. Rodaje 1. Junio 2014.

Figura 6. Rodaje 2. Junio 2014.

En relación a la experiencia de investigación con las metodologías de trabajo cooperativo y colaborativo con equipos de trabajo en Ciencias Sociales y Comunicación Audiovisual es necesario argumentar que en algunas ocasiones estas nociones (trabajo cooperativo y colaborativo) puede confundirse con los términos "colectivo" y "participativo". Puesto que es una evidencia que los estudiantes acceden a la universidad con una cultura escasa del trabajo en equipo mediante las prácticas colaborativas en el plano de sus experiencias vitales. Entendemos que lo "colaborativo" introduce matices más micro-políticos e implica una actitud más activa que la que proporciona participar en algo ya organizado o establecido. Hace referencia a la acción de colaborar con un grupo de personas, no a la de hacer algo simplemente con un otro u otros. No se trata de la suma de trabajos o fuerzas de diversos agentes, sino de un proceso de coproducción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo, con la intención de integrar y generar agenciamiento con las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos. Los procesos colaborativos, por tanto, tratan de generar otras formas de hacer que cambian las lógicas de poder verticales del sistema de producción, pero no implican una idea ingenua de horizontalidad, pues no es tan simple como sustituir la verticalidad por la horizontalidad. En relación a las prácticas audiovisuales, entendemos que son colaborativas cuando desarrollan alguno de estos niveles de producción: 1) Un creador o grupo de creadores participan en la vida de los sujetos representados o filmados con un firme compromiso a largo plazo, pero las estrategias estéticas no se negocian con ellos. El equipo creativo se divide por roles (dirección, cámara, montaje, etc.) 2) Un grupo de creadores en cuyo seno no hay división de roles: todo se decide entre los miembros del equipo, y las estrategias estéticas pueden o no ser negociadas con los sujetos representados o filmados. 3) Modelo no autoral. Cine sin Autoría: todos los sujetos involucrados, representados y no representados (filmados y no filmados), lo deciden todo entre todos en un proceso en constante negociación.

3. La experiencia cinematográfica, política de la colectividad y valor afectivo

En este trabajo de investigación sobre cine, educación, activismo digital y el valor afectivo es pertinente volver a plantear los fundamentos de las prácticas educativas en el contextos de las tareas políticas de autoorganización de pequeñas comunidades (Giroux, 2013), que puedan elaborar una prácticas propias de desarrollo del conocimiento. Puesto que las bases de cualquier programa político de transformación social radica en la educación: "Si la práctica de esta educación implica el poder político, y si los oprimidos no lo tienen, ¿cómo se puede aplicar la pedagogía del oprimido antes de que se produzca la revolución? Esta es, sin duda, la cuestión más importante. Parte de la solución radica en la diferencia entre la educación sistemática, que sólo se puede transformar con el poder político, y los proyectos educativos, que deben llevarse a cabo con los oprimidos en el proceso de su organización" (Freire, 1985: 47).

La discusión final se centra en la organización productora de una *Política de la Colectividad* que basa todo el sistema audiovisual en la conformación de Colectividades sociales de Cine, según la revisión del texto *Cine XXI. Manifiesto de Cine sin Autor 2.0.* en las charlas que mantuvimos en las clases con Gerardo Tudurí (2013) o Helena de Llanos, cuyos rasgos se aplicaron en esta experiencia cinematográfica de la siguiente manera:

1) Se trata de un grupo o colectividad de personas que se organiza para producir su propia obra cinematográfica.

2) Son colectividades socialmente compuestas por gente no vinculada a la producción profesional del cine o el audiovisual en general que co-producen con estudiantes o profesionales del sector.

3) Se trata de una colectividad de personas en situación de vida psíquica concreta y permanente, desde la cual surgirá el cine que se produzca, su contenido y sus formas.

4) El sistema de relación social y creativa de este tipo de colectividades es horizontal e incluyente y las decisiones sobre la producción y gestión de las películas, es de propiedad común, debatida y decidida entre quienes participan.

5) Potencialmente, existen colectividades de cine en cualquier parte porque cualquier realidad humana contiene los elementos necesarios y los valores suficientes para ser cinematografiable.

6) La potencia cinematográfica de estas colectividades está basada en sus vínculos sociales y culturales, su cercanía de vida, pertenencia a la misma localidad o entorno laboral u cualquier otro vínculo más o menos duradero, que se afianza con la organización específica en torno a la producción de cine.

7) La subjetividad que produce las películas de una colectividad social de cine, no surge, entonces, de la institución cinematográfica sino del estamento social en trabajo conjunto con aquellos profesionales que quieran embarcarse en este modelo de producción.

8) Un colectivo creador, es una subjetividad diferente a la individual. Funciona y opera bajo mecánicas diferentes a las de la suma de individualidades. Un colectivo creador opera bajo otro tipo de sensibilidad, otro tipo de percepción, otro tipo de operativas. Por tanto, producirá otro tipo de obras.

9) Una colectividad social creativa, no es una suma de profesionales individuales solamente, sino un conjunto de personas cualquiera entre quienes, dichos profesionales son un aporte específico más.

10) El dinero que pueda gestionarse para la producción es entendido colectivamente como un elemento necesario para el funcionamiento, pero no es el motor central de la actividad. Los beneficios que en primer término deben producirse

dentro de una *Política de la Colectividad* son sociales, expresivos, comunicativos, sensibles, culturales y políticos. La rentabilidad monetaria que produzca la actividad, es un asunto posterior en el proceso, que no determinará las formas y los contenidos que se generen, y cuya gestión será siempre colectiva.

11) Cuanto más colectividades se organicen para fabricar su cine, más representarán el común de la sociedad de la que son parte.

El proceso en común de este trabajo de investigación sobre cine, educación, activismo digital y el valor afectivo se articuló recuperando la labor del educador y cineasta Fernand Deligny y su uso de terapias alternativas basadas en la dramatización, los juegos y la actividad creativa. Para ello, la profesora y cineasta sin autoría presentó al grupo de jóvenes y adultos la obra de Fernand Deligny que inventa el infinitivo "camarear" en el texto *La cámara como instrumento pedagógico* (1955) para evitar la referencia al objeto terminado (película) e insistir en la herramienta. Durante el desarrollo del proceso cinematográfico se realizó la proyección de los films de Deligny *Le moindre geste* (1962) y *Ce Gamin, là* (1975) así como la lectura del libro *Permitir, trazar, ver* (Deligny, 2009) que recopila trece textos centrales de Deligny y permite reconstruir las etapas que le llevaron del hospital psiquiátrico de Armentières –en el que trabajó como educador durante la Segunda Guerra Mundial– a Monoblet, en Les Cévennes, donde en 1969 creó una red de acogida para niños autistas.

En relación al Aprendizaje Cooperativo, a continuación destacaré algunos resultados del aprendizaje mediante la competencia emocional: 1. Comunicar emociones y situaciones, tanto por escrito como oralmente, conocimientos, procedimientos, resultados e ideas relacionadas con las narrativas transmedia. 2. Capacidad de integrarse dentro de grupos de trabajo y colaborar en entornos multidisciplinares, siendo capaz de comunicarse con agentes sociales y profesionales de todos los ámbitos. Habilidades de alfabetización mediática desarrolladas con la aplicación de prototipo cinematográfico que pueden ayudar a jóvenes y adultos:

- Desarrollar habilidades de pensamiento crítico.
- Crear auto-representaciones significantes para la comunidad.
- Entender cómo los mensajes de los medios dan forma a nuestra cultura y sociedad.
- Reconocer lo que los medios de comunicación quiere que creamos o hagamos.
- Nombrar las técnicas de persuasión utilizadas en los mensajes mediáticos.
- Reconocer el sesgo de las representaciones mediáticas.
- Evaluar mensajes de los medios sobre la base de nuestras propias experiencias, habilidades, creencias y valores.
- Crear y distribuir nuestros propios mensajes de los medios. Abogar por un sistema de medios que creen contra-representaciones e incidan en la transformación social.

4. Discusión y conclusiones
Cine sin Autor como herramienta terapéutica, desarrollo de la autonomía y valor afectivo

Las conclusiones que se exponen a continuación responden a una serie de documentos filmados a modo de intercambios y valoración final del proceso. Estos documentos forman parte de la metodología del Cine sin Autor. Su intención es recoger el diálogo y la reflexión entre el equipo creativo de jóvenes y adultos, y el equipo terapéutico que formó parte de la experiencia compuesto por Francisco Coll psicólogo clínico y director de Servicios Sociales del Ayuntamiento de Archena y Teresa Moreno psicóloga y terapeuta del Centro Cívico Las Arboledas.

Francisco Coll, psicólogo clínico, valora la experiencia del Cine sin Autor como herramienta terapéutica en un primer momento como una experiencia de trabajo sobre el pensamiento de las personas con discapacidad.

"Cuando se nos hizo la propuesta de este proyecto fue muy interesante porque lo que nos pedíais era justo lo que nosotros hubiésemos hecho, y es trabajar sobre el pensamiento y la producción de pensamiento de las personas con discapacidad: sacar a la luz, nunca mejor dicho que con el cine, que las personas con discapacidad son personas que piensan, que sienten, y no de una manera muy distinta a los demás, sino que, si se les da el tiempo y el modo, si se les facilita la forma, pueden explicitar todo aquello que les hace pensar y situarse en la vida. El título de este cortometraje lo pusieron ellos y ellas y es *Cosas de la vida*, qué interesante que una persona con discapacidad ponga como título de un cortometraje *Cosas de la vida*, porque al final lo que nos han venido a mostrar es su vida. Lo que a ellos les ocupa y les preocupa en su vida, el desarrollo de su vida, la construcción de su vida. El tema central en el cortometraje es cómo es el amor, cómo surge el amor entre las personas. En las entrevistas grupales que se les han hecho, una de las frases más repetidas por ellos ha sido, el amor surge a partir de conocerse, de la amistad y de la confianza y que, el amor les acompaña, el amor les sirve para sentirse *no-solos*, para sentir que su forma de querer es respetada por los demás. Decían que el amor es respeto, el amor es compañía, el amor era vida y el amor era confianza. Viene muy a cuento, aquí en el centro, pues ellos hacen parejas, son novios, se pelean, se enfadan, se engañan, y una de las tareas principales que creo que tienen, es la de poder sentir que el amor es algo que permanece, y si el amor que ellos sienten es un amor verdadero o es un amor pasajero o es un amor que se les va, es un amor correspondido… Lo que estoy diciendo es lo que nos ha pasado a todos. Si nuestros amores son correspondidos, si son respetados, si son permanentes… En ellos, quizás, un poquito más, porque parece que nadie de fuera le damos credibilidad".

Teresa Moreno, psicóloga y terapeuta del Centro Cívico Las Arboledas, relaciona cuestiones de la mirada externa, el valor

afectivo y la sexualidad: "La mirada social externa hacia la discapacidad sobre el amor nos hace pensar que todo lo llevan a lo físico, a tocarse, al órgano, a lo genital, a lo placentero puramente físico. Se ve la discapacidad como un algo efervescente, que están continuamente sintiendo una primavera por dentro, y yo creo que no, que es nuestra mirada, no hay nada complicado con la sexualidad más que lo que nos pasa a los demás. Han entendido bien lo que son las cosas de la vida, porque han metido a la familia que es con quien, donde uno agarra la raíz. La familia, el trabajo, la amistad y el amor, que son temas en los que ellos se mueven, bueno, ellos y nosotros, nos movemos todos y a partir de ahí han ido pensando".

Francisco Coll, psicólogo clínico, valora la expresión de ideas, la autonomía de ser, compartir, la capacidad de pensamiento, y los tiempos pausados de comunicación en el diálogo, la escucha y su valor afectivo:

> "El esfuerzo de integrar todas esas ideas que ellos han traído. Vuestro esfuerzo ha sido muy grande también porque al no estar acostumbrados a la discapacidad, como imagino que no estabais acostumbrados, escuchar las cosas que dicen con la diferencia de los tiempos a los que las dicen, con su manera de decir… Pero habéis integrado todas sus ideas en un guion, eso es tremendo para ellos. Han visto que lo que han dicho y lo que piensan tiene un valor, y al tener valor se autorizan a seguir pensando. Qué interesante es eso, yo me autorizo a pensar, si lo que pienso tiene valor, si lo que pienso no tiene valor, no puedo seguir pensando porque me deprimo, me hundo, me bloqueo… y un prejuicio que tenemos todos, la sociedad en general, es que parece que el discapacitado es irresponsable y si se le da valor a lo que piensa va a ser libertino, va a ser un sinvergüenza, no va a tener en cuenta los límites… Y no es verdad, si tú le das valor a ellos, a lo que piensan, cuanto más valor se le dé, más se responsabilizan de que lo que dicen y hacen tiene efectos, con lo cual, más se piensan las cosas. Es todo lo contrario, sin embargo nuestro prejuicio

> es no darles libertad, ni siquiera para pensar muchas veces, por si acaso se convierte, y pasan de la libertad a ser libertinos, y es todo lo contrario, si pueden pensar y ser valorados por lo que piensan, su capacidad de pensamiento les hace más maduros con lo cual les hace sentirse responsables de lo que piensan".

Teresa Moreno, psicóloga y terapeuta del Centro Cívico Las Arboledas, valora el proceso cinematográfico de la sin autoría como un espacio terapéutico de agenciamiento[8] para los jóvenes y adultos que participan en la experiencia mediante la dramatización de los papeles de ficción y la realidad. Durante los ejercicios de improvisación y los tiempos de rodaje de la ficción:

> "Se apropian ahí ya, es como algo propio, no es algo ajeno, ellos viven generalmente ajenos a las decisiones que les afectan: la ropa, el lugar donde ir, sitios donde salir un fin de semana, claro, no lo solemos pensar porque a nosotros no nos pasa, pero qué hacer un sábado, a qué centro van, son decisiones que ellos no toman, si nosotros hacemos esa continuidad, pues se pierde la espontaneidad y el pensamiento propio, entonces aparece que cuando se les

[8] Agenciamiento. Término definido en el diccionario anagramático Subtramas. *Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas*. El agenciamiento (agency) se traduce en la capacidad del sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las lógicas de control que se le imponen. De este modo, el agenciamiento desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo para hacer funcionar distintos nodos/agentes que se relacionen entre sí y hacia afuera. Por ejemplo, los dispositivos colaborativos desarrollados por el cine político de los setenta hicieron de éste un espacio de agenciamiento que conectó las prácticas estéticas con las prácticas políticas, concretándose en acciones que intentaron alterar (consiguiéndolo temporalmente) el funcionamiento ordinario del sistema. Ver P. Bauer y D. Kidner (2013): *Working Together: Notes on British Film Collectives in the 1970s.* Disponible en: http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/agenciamiento (Última consulta: 04/01/215)

pregunta, te miran a ti, y si no esperan a que respondas y si no, responden como tú, lo más probable es que respondan como tú. En este caso, aquí, ellos piensan. Lo que más me ha llamado la atención es ver cómo han podido. A mí me cuesta trabajo, yo estaba asombrada con ellos, ver cómo han podido trabajar con ellos quién es él ahora y quién es él detrás de la cámara. Yo tenía dudas de cómo iban a desconectar entre una cosa y otra. Cómo iban a salir y entrar del papel dramatizado, estando delante y detrás de la cámara. Yo eso, pensaba que iba a ser muy difícil, que íbamos a tener que trabajar el rol y el papel dramatizado desde el principio, hubiera cámara o no y que no se saliera de ahí porque iba a ser muy complicado, y resulta que has podido hablar con ellos como él y tres segundos después como el personaje".

Francisco Coll, psicólogo clínico, concluye sobre el valor afectivo de la comunicación grupal y la percepción del tiempo no lineal de la ficción como tiempo vivencial:

> "Yo creo que ha sido de gran ayuda para eso que tú dices que seáis diez, u once o doce. Al principio nos temíamos que nos iba a costar a nosotros ensayos aquí entre visita y visita. Ha sido vital; si hubieseis sido nada más que dos, no hubiese sido igual, porque al ser ocho, diez o doce, siempre por aquí, ellos se os han pegado, os han buscado y vosotros os habéis volcado con ellos también, y eso ha sido de mucho sostén, uno con otro, con otro… y casi se han sentido parte vuestra o… os han metido como parte suya, y vuestra disponibilidad, muy amable desde el principio, muy generosa, muy afectiva con ellos. Dani, pensaba que Dani os iba a asustar a todos, y con todos vosotros… os ha tirado las gafas al suelo y nadie se ha molestado con él. Los habéis incorporado y ellos se han sentido incorporados, por eso han podido estar tan naturales. Otra cosa que me ha llamado mucho la atención y no sabía cómo lo iban a llevar, es que a la hora de grabar no era lineal, sino por escenas; entonces ahora vamos a grabar una escena que corresponde al final pero es al principio, y ellos

> eso lo han entendido bien, incluso con cierta ironía. Ahora grabamos no sé qué, pero si la boda fue antes, no después…. Eso, creo que va a tener un efecto desde el punto de vista revulsivo muy grande porque han visto que se puede jugar con el tiempo, nada tiene un tiempo preciso, sino que el tiempo es vivencial, emocional. Creo que eso va a tener en ellos una eclosión muy grande".

Esta investigación concluye que se propone como una aportación a la experiencia de la documentalidad, el Cine sin Autoría, las pedagogías visuales colectivas y el valor afectivo, que incentiva a estudiantes, docentes y comunidades sociales, en la construcción de espacios de conocimiento de la educación formal universitaria, además de poder ser una iniciativa curricular que se implemente en las Facultades de Comunicación y Educación como experiencia de innovación en metodologías docentes.

Bibliografía

AHMED, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. London: Routledge Edinburgh University Press.

AHMED, S. (2004). "Affective Economies". En: *Social Text*, núm. 79, vol. 22, núm. 2, pp. 117-139.

AREA, M. y RIBEIRO M. (2012). "De lo sólido a lo líquido: Las nuevas alfabetizaciones ante los cambios culturales de la Web 2.0." En: *Comunicar*, núm. 38, pp. 13-20.

BAUER, P. y KIDNER, D. (2013). Working Together: *Notes on British Film Collectives in the 1970s*. London: Focal Point Gallery.

BELTRÁN, L.M. (2005.) "La comunicación para el desarrollo en Latinoamérica. Un recuento de medio siglo". En: III Congreso Panamericano de la Comunicación, Buenos Aires (Argentina). Disponible en: www.infoamerica.org/teoria_textos/lrb_com_desarrollo.pdf (Última consulta: 04/01/215)

hooks, bell (1994). *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*. New York and London: Routledge.

COLECTIVO SUBTRAMAS (2014). "Cuatro preguntas para una utilidad que está por venir". En: *Un saber realmente útil*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.

DELIGNY, F. (2009). *Permitir, trazar, ver*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

FERRÉS I PRATS, J. (2010). "Educomunicación y cultura participativa". En: R. Aparici (ed.). *Educomunicación: más allá del 2.0*. Barcelona: Gedisa, pp.251-266.

FREIRE, P. (1985). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GIROUX, H. (2013). "La pedagogía crítica en tiempos oscuros". En: *Praxis educativa*, año XVII, núm. 17, pp. 13-26.

HAUG, F. (2008). "Memoria colectiva, Memory Work y la separación de la razón y la emoción". En: M. Ruido (ed.). *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de la memoria*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp.335-353.

KAPLÚN, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.

MANCEBO, M. Y GOYENECHE, G. (2010). "Las políticas de inclusión educativa: entre la exclusión social y la innovación pedagógica". En: IX Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales. Montevideo: FCS/UDELAR.
Disponible en:
http://www.fcs.edu.uy/archivos/Mesa_12_y_17_Mancebo-Goyeneche.pdf
(Última consulta: 04/01/215)

ELLSWORTH, E. (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Akal.

MEIRIEU, P. (2007). *Frankenstein educador* (1ª ed., 3ª reimp.). Barcelona: Laertes.

RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago.

STAKE, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata.

TUDURÍ, G. (2013). "Cine XXl. La política de la colectividad. Manifiesto de Cine sin Autor 2.0.". En: *Revista Científica Arte y políticas de la identidad*, vol. 8, pp. 227-284.

VILLAPLANA, V. (2012). "Tecnologías Creativas, Comunicación social y Expresión de subjetividades en el contexto de la cárcel". En: L. Platero (coord.). *Intersecciones. Cuerpos y Sexualidades en la Encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, pp. 277 – 300.

VILLAPLANA, V. (2012). "El arte y la educación en cuestión". En: *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid: Editado por MAV en colaboración con el Ministerio de Cultura.

VILLAPLANA, V. (2011). "La condición de la memoria precaria. Del pensamiento que vive por la acción". En: P. Valero (coord.). *Zonas de recursos. El arte en acción*. Valencia: Diputación de Valencia, 173-179.

VILLAPLANA, V. (2010). "Memoria colectiva y mediabiografía como transformación de los relatos culturales". En: *Revista Científica Arte y Políticas de Identidad. Narrativas poscoloniales: globalización e identidades*, núm. 3, pp. 87-102.

Diseño de títulos en documental: cuestión de etiqueta

Koldo Atxaga Arnedo, Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

1. Introducción

DESDE los inicios, en que Flaherty nos mostrara las peripecias de Nanook, el documental ha venido ocupando una posición periférica en las artes cinematográficas. Una especie de apéndice pintoresco donde recoger testimonios más o menos exóticos de la realidad. El centro de la gran pantalla, no obstante, queda reservado casi en exclusiva para el largometraje de ficción hollywoodiense. Su hegemonía se mantuvo a base de entretenimiento y glamour, impulsado por inversiones millonarias y un desarrollo tecnológico a su entero servicio. Así, la industria del cine se revela a todas luces como un magnífico negocio. El director y productor Daniel Goldstein lo sentencia meridianamente: "El cine es negocio, es industria, no hay que olvidarlo"[9].

[9] Daniel Goldstein en Madrid Premiere Week, Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos TAI.
http://www.escuela-tai.com/blog/la-solucion-de-la-situacion-actual-es-el-apoyo-a-la-cultura-y-nuevas-formas-de-financiacion/
(Última consulta: 6/11/2014)

Las salas de cine se convierten de este modo en templos donde rendir culto a los ídolos del Star System. Como resultado, la "Fábrica de Sueños" reina con fulgor imbatible: se crea el canon cinematográfico, un canon de referencia frente al que toda película tendrá que medirse. No obstante, ya sea con el beneplácito de Hollywood o sin él, otras maneras de hacer cine logran abrirse camino. Así se infiltran en las panatallas corrientes alternativas como el expresionismo alemán, el relato japonés, el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague o el Spaghetti Western.

En cualquier caso, hablar de cine equivale durante décadas a hablar de cine de ficción. Se trata de historias que mayormente sirven como entretenimiento o evasión, sin despreciar por ello su potencial poético, filosófico o ideológico. La clasificación por géneros se vuelve minuciosa a este respecto: intriga, romance, policiaco, western, musical... ¿Y el documental? ¿Es un género más? Desde el punto de vista del espectador, entendemos que así es. Uno puede escoger entre *Metrópolis* (Fritz Lang) o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann), ambas de 1927. O entre *Man of Aran* (Robert J. Flaherty) y *Tarzan and His Mate* (Cedric Gibbons), en 1934. Tanto el medio como el lugar de exhibición allanan las diferencias. Independientemente de las intenciones del autor, ambas modalidades son productos audiovisuales ofrecidos a un público consumidor.

2. El etiquetado

Público consumidor, industria cinematográfica, producto audiovisual, mercado cultural... El séptimo arte integra, como no puede ser de otra manera, numerosos principios de marketing. Si las películas son productos audiovisuales, no resulta descabellado gestionarlas bajo los mismos esquemas comerciales que el resto de artículos en el mercado. Siguiendo esta lógica, entendemos que todo producto necesita de un etiquetado que lo envuelva y lo presente ante su público. Esta norma tan básica en el packaging de mercancías se traslada al "envasado" de las obras audiovisuales. En tanto que obras terminadas, el etiquetado de las películas adquiere un formato muy particular: los títulos de crédito.

Como bien sabemos, un producto envasado muestra una vistosa etiqueta en su parte frontal. En ella encontraremos un repertorio de signos más o menos sugestivos, entre los que se destaca el logotipo de la marca. En su parte posterior, por contra, el envase nos muestra una etiqueta mucho más modesta en la que podemos encontrar toda la información útil: composición, modo de empleo, origen, fabricante, registro legal, etc. En resumen, letra pequeña sin mayores pretensiones artísticas.

Bien mirado, la estructura de los créditos fílmicos se comporta de modo similar. Al igual que un refresco embotellado o un frasco de champú, la película discrimina el tipo de información que aparece en el anverso y en el reverso del pack. Al comienzo del metraje se ubican los textos de mayor relieve comercial: estrellas, director y título de la obra. Éste último ejercerá por su parte la función de logotipo. Su carga retórica será tan rica y llamativa como los autores estimen oportuno. Los créditos finales, en cambio, se limitan a proporcionar un listado informativo acerca del elenco de actores, equipo técnico, localizaciones, licencias de la banda sonora, año de producción, etcétera.

Prolongando el símil, una película sin créditos sería como un producto sin envasar; mercancía a granel. Admito que el film sería idéntico pero, sin los créditos, carecería de rasgos que singularicen el conjunto y lo presenten de forma reconocible ante su público. Indudablemente, la etiqueta añade valor a la mercancía: la distingue de otros proveedores, la califica y le aporta una serie de asociaciones psico-emocionales que convierten el artículo en un objeto deseable. Así pues, la secuencia de créditos inicial prepara y sugestiona al espectador respecto al metraje que viene a continuación. Lo mismo que un buen diseño de portada anima a leer las páginas del libro.

3. La promoción

Las películas no viajan solas desde la mesa de montaje hasta las pantallas de exhibición. Una vez concluida la obra, comienza un arduo trabajo de promoción a varios niveles: prensa, festivales,

programadores, distribuidoras, público aficionado, etc. Aún más, la promoción comienza antes del propio rodaje, con la búsqueda de financiación, sesiones de pitching y solicitud de crowdfunding. ¿Cómo llamar la atención sobre un proyecto, si no disponemos de un elemento visual que lo represente? Necesitamos un icono que represente al conjunto de la obra; en definitiva, una imagen de marca. Quizá nos valga un fotograma evocador. A éste habrá que añadirle un título con el que nombrar el proyecto. ¿Qué juego tipográfico emplearemos en su diseño? El resultado será una suerte de signo marcario sobre el que basar la campaña.

Sabemos que el éxito de una película depende en gran medida de la promoción que consiga movilizar. Carteles, flyers, anuncios, trailers, banners, sitios web, publicity en los media... Por no hablar del merchandising de franquicia con el que las producciones más ambiciosas invaden nuestros hogares. Pensemos en *Star Wars* (George Lucas, 1977), *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981), *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) o *Toy Story* (John Lasseter, 1995). Estas películas-marca transcienden su esencia fílmica para convertirse en lucrativas líneas de negocio. La industria del cine produce películas y las utiliza como trampolín para la explotación comercial de una infinidad de gadgets, parques temáticos y eventos con rentabilidad económica.

No obstante, la pregnancia de los logotipos fílmicos se muestra igualmente poderosa en películas de culto sin pretensiones de franquicia. Visualicemos títulos como *The Godfather* (Francis F. Coppola, 1972), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991) o *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994). Sus títulos están grabados en nuestra memoria visual con la misma fuerza que los logos comerciales más comunes. En esencia, no existe diferencia entre unos y otros. Ambos cumplen una misma función identificadora y promocional.

Ahora, ¿se muestra cuidadoso el documental con su propio etiquetado?

4. En busca de su personalidad

Ya hemos comprobado que el cine de ficción hace sus apuestas con decisión. Y lo hace con una alta seguridad en sí mismo. Se sabe espectáculo y así construye su sólida personalidad. Además, el espectáculo admite un amplio abanico de géneros, cada uno de los cuales desarrolla sus propios rasgos estéticos. Existen familias tipográficas estrechamente asociadas al cine negro, al melodrama, al terror o al western. Incluso, dentro del propio western, podemos distinguir si una película trata de la guerra contra las naciones indias o de los colonos montañeses. Crean un estereotipo y se sujetan a él. La etiqueta es portadora de una promesa de marca decididamente reconocible.

Por el contrario, el cine de no-ficción se ha visto afectado por una especie de crisis de identidad. La negación de espacios de centralidad le lleva a firtrear con otras influencias, llegando incluso a mimetizarse con ellas. En esta deriva ontológica, los créditos del documental han asumido modelos estéticos procedentes de otros ámbitos: propaganda política, antropología, periodismo y también espectáculo. Veamos las características del diseño de créditos según tales coordenadas.

5. El documental de propaganda

La confrontación de las grandes ideologías del siglo XX no podía prescindir de un arma de comunicación tan fascinante como el cine. Cada bando tratará de hacerse con su parcela de "verdad"; y si es posible, con la verdad absoluta. Tal vez, por ello recurran al documental como prueba de veracidad para sus tesis ideológicas.

Como ya lo hiciera el Barroco en su batalla propagandística contra la Reforma, la propaganda apela directamente a la parte emocional. Fascinación y drama. Sentimiento agónico. Mayúsculas sin un ápice de duda. Composiciones simétricas a toda pantalla que no admiten discusión. Se arrogan toda la legitimidad moral. Emplean una fascinación que induce a depositar toda la fe en el líder. En el fondo, los documentales de propaganda toman prestados todos los

recursos expresivos del drama de ficción para ponerlos al servicio de la causa.

En los años 30, la proximidad de la II Guerra Mundial moviliza los signos nacionales de identidad. La exaltación nacional aglutina voluntades fronteras adentro y, por omisión, remarca la otredad del adversario. Cada bando construirá para sí una identidad de tipo esencialista, escogiendo y remarcando sus particularidades diferenciales.

Así pues, la demostración de disciplina, entrega y poder puesta en escena para las cámaras de Leni Riefenstahl en Múnich recurre a la tipografía venacular germánica (*Der Triumph des Willens*, 1935). Esto no hace más que enfatizar unos rasgos que ya se adivinaban, aunque sea tímidamente, en *Man Of Aran* (Flaherty, 1934): el canto épico a los héroes que, contra toda adversidad, guardan una fidelidad inquebrantable a sus raíces. *Olympia* (Riefenstahl, 1936) extenderá las raíces del III Reich hasta los imperios clásicos de la antiguedad greco-romana. La tradición, como legitimación histórica y promesa de eternidad, también será un factor esencial en la propaganda del bando nacional español durante y después de la Guerra Civil (*No-Do*, 1942). Los ecos imperiales sostienen el andamiaje político y moral de un país depauperado.

El Reino Unido se mantiene fiel al célebre "Keep Calm and Carry On" con elegancia tipográfica, serenidad estética y un poco de frivolidad publicitaria. Los mensajes del Ministerio de Interior británico evitan el sensacionalismo y se orientan hacia una vertiente de corte didáctico. *Salvage Is Important* e *Immunisation*, ambos de 1939, muestran claramente ese tono que oscila entre lo elegante y lo ligero.

Los Estados Unidos, por su parte, apelan a un carácter nacional más basado en el pragmatismo. El documental de Joris Ivens en apoyo de la República española (*The Spanish Earth*, 1937) despliega toda la fuerza de los caracteres industriales. En general, apostarán por una estética moderna y carente de nostalgia. Nos encontraremos letras lineales en mayúscula (*Why We Fight*, Frank Capra, 1943), con algunos guiños al género de aventuras (*Marines at Tarawa*, Louis

Hayward, 1944) y al thriller juvenil (*Flak*, USAAF, 1944; *Target Invisible*, USAAF, 1945). No se trata de inventar códigos nuevos, sino de apropiarse los existentes para conectar con un público muy habituado ya al ritual cinematográfico.

Durante la subsiguiente Guerra Fría, la propaganda reorienta su tendencia estética hacia el género de ciencia ficción, muy del agrado del público juvenil (*One World Or None*, 1946). Durante los años 50 y 60, la propaganda institucional transmutará en los llamados "documentales educacionales". La temática es muy variada, aunque se observa un llamativo culto a la ciencia y la tecnología (*Controlling Atomic Energy*, 1960). Debido a la necesidad de estimular el interés del público, seguimos asistiéndo a diseños sensacionales de carácter juvenil.

Ni siquiera la postmodernidad ha conseguido desactivar el descrédito del término "propaganda". Hoy en día nadie se acoge a dicha etiqueta, si bien se sigue haciendo no-ficción con declarados propósitos políticos e ideológicos. Por un lado tenemos el reportaje sensacionalista televisivo, por otro, la denuncia contestataria. La disidencia utiliza recursos gráficos muy enérgicos, revival del cartel político. *No Logo* (Naomi Klein, 2003), *Darwin's Nightmare* (Hubert Sauper, 2004) o *Countdown to Zero* (Lucy Walker, 2010) son magníficos ejemplos.

6. Pretensiones periodísticas

Pero no siempre es necesario utilizar un lenguaje tendencioso para crear un estado de opinión. A veces, la mera divulgación de ciertas informaciones resulta más eficaz. En la segunda mitad del siglo XX, los medios de producción se hacen progresivamente más accesibles para los sectores críticos a la oficialidad. La disidencia se pronuncia, también, a través del documental. Los mensajes verticales y simplistas de la propaganda dejan lugar a unos relatos de lo real más cercanos al reportaje periodístico. El cuestionamiento del statu quo se acomete desde postulados menos fascinantes pero más sólidos en lo intelectual. A diferencia de la propaganda, no buscan soliviantar voluntades sino mover conciencias.

En documentales críticos de postguerra como *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) el artificio del espectáculo desaparece de los créditos, puesto que los hechos retratados hablan con suficiente rotundidad. El tono documental se hace adulto, abandonando los recursos retóricos más expresivos y apostando por la sobriedad en sus créditos. *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1973) eleva el valor documental de sus imágenes a un acta de denuncia contra el golpe de Pinochet. No hay imágenes al fondo, no hay ornamentos. El negro sobre blanco del rigor periodístico se instala en el diseño de títulos.

Esta renuncia a la expresividad formal y cromática perdura hasta la actualidad. Producciones de este siglo como *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), *The Fog of War* (Errol Morris, 2003) o *S21, la machine de mort khmère rouge* (Rithy Pahn, 2003) mantienen un estricto rictus en sus títulos de inicio. En definitiva, parece evidente que la renuncia al espectáculo en sus diseños responde a una voluntad de transmitir seriedad y autoridad moral sobre el tema tratado.

7. Seducir al público

No obstante lo anterior, existe una línea ininterrumpida de documentales que han mantenido un comportamiento similar al cine de ficción en el diseño de sus créditos. Son piezas que no se sustraen a las corrientes estéticas del momento. Asumen sin complejos su entidad de obras audiovisuales y engalanan sus créditos con recursos muy expresivos. Algunos, como *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926) o *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983), incluso llegan a situarse a la vanguardia de las propuestas más audaces de su tiempo.

Recordemos que la cartela incial de *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) se adorna con los signos de las ediciones impresas más elegantes, al estilo de los tratados enciclopédicos. Con ello, refuerza la promesa de un documento antropológico destacable. Pero además se permite una innovación inusual para la época: combinar la cartela estática con una viñeta animada en la que vemos al protagonista instruir a su hijo en el uso del arco. La riqueza

ornamental y el ingenio compositivo tratan de ganarse la aprobación del público antes del visionado.

Terre sans pain de Buñuel (1933) exhibe un título de tipografía muy literaria, mucho más amable e integrada que la propia película. Desde luego, no pretende disfrazarse de reportaje periodístico. *Spare Time* (Humprey Jennings, 1939) se prepara con elegancia para la Feria Internacional de Nueva York, por lo que el título es compuesto bajo crietrios muy cercanos a la rotulación publicitaria británica de la época.

Siguiendo el racionalismo del Movimiento Moderno, los franceses previos a las revueltas de Mayo del 68 suscriben una estética menos ostentosa. Los juegos tipográficos se mantienen dentro de unos límites expresivos austeros, aunque se permiten algun guiño poético sin estridencias: *Les stautes méurent aussí* (Resnais, 1953), *Moi, un noir* (Rouch, 1958) o *Chronique d'un été* (Rouch, 1960). Agnés Vagda, en fechas más recientes, tampoco mostrará mayores pretensiones en los títulos de sus obras (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000).

La contracultura cercana a los años 70 encuentra eco en los créditos de numerosos documentales. *Revolution* (Jack O'Connell, 1969) juguetea con las orgánicas letras blandas de la psicodélia. Le seguirán una serie de películas cuyo contenido musical determina su estética: *Woodstock* (Michael Waldleigh, 1970), *The Last Waltz* (Martin Scorsese, 1978) o *The Great Rock n' Roll Swindle* (Julien Temple, 1980). Pero la influencia contracultural alcanza también a títulos de contenido político-social como *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1965).

La trastienda de las campañas presidenciales de *Primary* (*Life*, 1960) pertenece ya a la cultura televisiva. Por tanto, no es extraño que adopte una tipografía asociada al entretenimiento. Se acerca incluso a la estética del cartoon, cosa que veremos de manera muy consciente en la irónica *Roger and Me* de Michael Moore (1989). Este autor comprenderá a la perfección el mecanismo postmoderno de mezclar la denuncia más incisiva con el humor más sarcástico.

Llegados los 80, el cine de no-ficción reconoce abiertamente su condición de obra cinematográfica. Es consciente de que debe medirse con el esplendor de las películas comerciales en cartelera. El contenido se estiliza y, con él, sus títulos de crédito. En 1982, *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio) irrumpe con una fascinante propuesta que retomará al año siguiente la ya mencionada *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983). La secuela *"Qatsi"* continuará con dos obras más en 1988 (*Powaqqatsi*) y 2002 (*Naqoyqatsi*). Su director de fotografía Ron Fricke realizará su propia versión: *Baraka* (1993). En esta última, la estilización poética de los créditos será exquisita.

Style Wars (Henry Chalfant y Tony Silver, 1983), primer documental de temática Hip-hop, comienza con una arrolladora ocupación del cuadro al estilo *Sans Soleil*. Sus excesos tipográficos nos prometen un contenido cargado de energía.

8. Simplemente, cine

En adelante, el cine de no-ficción va a diseñar sus créditos bajo criterios idénticos a los del cine convencional. Asumen la importancia del título como logotipo representante del producto y lo aproximan a una estética que favorezca su difusión. Los más recatados se mantienen en el riguroso blanco y negro tipográfico: *En construcción* (José Luis Guerín, 2000) o *Helvetica* (Gary Hustwitt, 2007). Quien más, quien menos, hace su apuesta por un diseño sugestivo: *Checkpoint* (Yoav Shamir, 2003), *La Marche de L'Empereur* (Luc Jacquet, 2005), *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) o *Gasland* (Josh Fox, 2010). Por estas latitudes, llama la atención *Lucio* (Aitor Arregi y Jose Mari Goenaga, 2007), cuyos créditos no tienen nada que envidiar al mejor cine policiaco de Hollywood.

The Yes Men fix the world (Andy Bichlbaum y Mike Bonanno, 2009), *Inside Job* (Charles Fergusson, 2010) o *Leviathan* (Lucien Castaign-Taylor, 2012) se visten con un estilo similar a las series de tv, las cuales han venido a disputar el trono ocupado hasta fechas recientes por el largometraje. Objetivo: captar al espectador mediante una propuesta atractiva y comercialmente competitiva. Volvemos al

inicio. A fin de cuentas, el cine de no-ficción quizá no haya dejado nunca de ser, simplemente, cine.

Bibliografía

CHAVES, N. (2003). *La marca corporativa*. Barcelona: Paidós.

COSTA, J. (2004). *La imagen de marca*. Barcelona: Paidós.

LUBIÁN, Y. (2014). *Análisis de los títulos de crédito como micro-relato fílmico*. Palma de Mallorca: United P.C.

MEYERS, H. y GERSTMAN, R. (2006). *El empaque visionario*. México DF: C.E.C.S.A.

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

PERALES, F. (2008). *Cine y publicidad*. Madrid: Fragua.

SOLANA, G. y BONEU, A. (2008). *Uncredited*. Madrid: Index Book.

La creación del documental: archivo, recreaciones y entrevistas[10]

Mónica del Sagrario Medina Cuevas
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP (México)

Alejandro Jiménez Arrazquito
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP (México)

LAS NARRATIVAS audiovisuales se transforman de manera permanente y a ello contribuyen los avances tecnológicos que posibilitan variadas formas de realizarlas, gestionarlas y consumirlas. Como dicen Francisco García García y Mario Rajas, la "implementación de los nuevos desarrollos tecnológicos digitales (…) trae consigo el cambio radical de los modelos imperantes en cuanto a la producción, distribución y exhibición de relatos" (2011: 9-11).

Aunado a lo anterior, el abaratamiento de los equipos de producción y por ende la democratización de esos medios, han permitido que las personas pasen de espectadores, consumidores o receptores de imágenes y sonidos a creadores, productores o emisores de mensajes de audio y video, generando o encontrando canales para la difusión de los mismos. El impacto de los productos audiovisuales va más

[10] La redacción de este capítulo fue posible gracias al Proyecto del Grupo de Investigación en Comunicación Audiovisual, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

allá del acceso constante que a ellos tienen la mayoría de las personas. Las implicaciones más profundas están en la cognición, la afectividad y el comportamiento de los individuos y en cómo esto condiciona las relaciones sociales que establecen, y la reconfiguración de los diferentes ámbitos de la sociedad (política, educación, salud, economía, cultura, calidad de vida, etc.).

Sin afan de hacer un recuento histórico, el cine desde sus orígenes ha generado un registro de acontecimientos, muchos de ellos de la vida cotidiana como en las llamadas primeras vistas de los hermanos Lumière o incluso en los relatos ficcionados como los filmados por Georges Méliès, que terminan siendo un archivo histórico de cómo se escenificaban las primeras películas.

Eisenstein, cineasta ruso quien desarrolló su teoría del montaje en la década de los veinte del siglo pasado, rechaza ese cine-registro y da un paso más allá. Para él, un cineasta como cualquier otro artista: "debe manipular los elementos para configurar con ellos una obra significativa" (Arias, 2004: 77). El movimiento artístico constructivista ve al cine como una forma de generar una nueva sociedad en apego a los ideales revolucionarios de ese momento. En ese sentido, nos encontramos con un cine que busca, a partir del montaje, la configuración de una identidad nacional. Por lo tanto sus imágenes y sonidos, relacionados a partir del montaje, son la memoria de cómo debía ser una sociedad comunista rusa alejada de los valores burgueses.

Dziga Vertov, a diferencia de Eisenstein, evitó la guionización y las puestas en escena que reconstruían hechos históricos. Considerado como un documentalista observacional –estilo derivado del *direct cinema* de Estados Unidos y del *cinéma vérité* de Francia–, buscaba retratar la vida tal y como ocurría: cine-verdad; como ojo que observa más allá que el ojo humano. Estamos ante una forma más, del cine, de construir a la sociedad, a la cultura y por ende la memoria de la humanidad.

> "Soy cine-ojo, creo un hombre más perfecto que Adán… De una persona tomo las manos, las más fuertes y diestras; de

> otro tomo las piernas, las más rápidas y mejor formadas; de un tercero, la más bella y expresiva cabeza, y por medio del montaje creo un hombre nuevo y perfecto" (Vertov en Nichols, 2013: 247).

Jean Rouch, creador del cinéma vérité, consideraba a la cámara como un ente vivo, que propicia la acción y la registra; una cámara que hace presente la subjetividad del realizador. En contraparte, el cine directo busca la no intervención del cineasta sobre lo que filma. Ambos, estilos diferentes del documental etnográfico, y por lo tanto, evidencia antropológica de diversas culturas, que sitúa al cine en la investigación y difusión científica.

Podemos observar que el cine de ficción pero principalmente el documental ha permitido a lo largo de su historia, desde 1922 hasta la actualidad, registrar a través del medio audiovisual, una serie de imágenes y sonidos que muestran, narran e interpretan lo que preocupa a las sociedades de todo el mundo, la manera en cómo se organizan, las relaciones entre los individuos y sus sueños; en suma, su realidad sociocultural. De tal suerte que la producción fílmica o videográfica se ha convertido, así como ocurre con los libros y otros soportes, en la memoria del mundo, fidedigna o no, como comenta Niney.

El lenguaje audiovisual, si bien favorece a la construcción del relato, en ocasiones no es apto para la conceptualización y la exposición de ideas. Las imágenes en movimiento por un lado revelan y fijan la memoria pero también la deforman y falsifican (Niney, 2009).

Particulamente en nuestro país, el cine ha construido una memoria sobre lo que *se podría considerar* ocurre en el México prehispánico, en la Conquista Española, en el periodo independentista, en la época porfirista, durante la Revolución Mexicana, en el proceso de institucionalización, con el movimiento estudiantil de 1968, en los sexenios presidenciales y en los años recientes. Registro de sucesos o ficcionalización de los mismos, las películas mexicanas y también las extranjeras *nos* narran, construyen una memoria de cómo somos, como hombres o mujeres; de la ciudad o del campo; indígenas o

mestizos; ricos o pobres; políticos, empresarios, estudiantes, amas de casa, etc.

El recuento de la historia del cine en México se lo debemos a autores como Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Ángel Miquel, Lauro Zavala y Guadalupe Ochoa Ávila, por nombrar algunos.

¿Y cómo ha sido el tratamiento de la realidad de Puebla, México, a través del medio audiovisual, específicamente en los documentales poblanos?

La producción de documentales ha sido prolífica en los últimos años en esta entidad. En buena medida se puede decir que las instituciones de educación superior en Puebla, México, no han considerado el registro, catalogación y estudio de los documentales, lo que implica una discusión académica que revise las tendencias narrativas, los temas que preocupan a los realizadores y la formación que tienen los mismos, entre otros aspectos propios de los esquemas de producción.

En Puebla, México, en los últimos diez años han emergido una serie de espacios de exhibición como Casa nueve, Profética, las Salas de Cine de Arte del Complejo Cultural Universitario de la BUAP o Cinefilia del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, además de los que ya tienen tradición como la Cinemateca Luis Buñuel de Casa de Cultura o el Cineclub Lumière de la Facultad de Electrónica de la BUAP. También se ha contado con festivales como el Internacional de Cine de Puebla, el Festival de Cortometrajes de Puebla REC, la muestra Doctubre del Festival DOC´s DF, Ambulante y el FIC UNAM, lo que ha fomentado la proyección y producción del documental.

Este género audiovisual nos permite contar con un registro de lo que ocurre en determinada sociedad que por un lado se convierte en la memoria histórica y por otro en una descripción de la identidad social. El no contar con un estudio sistemático de estos materiales

constituye un hueco de conocimiento dentro de la comunicación audiovisual.

En la reconstrucción de la memoria a través del documental surgen preguntas como: ¿cuáles son los temas que interesan al documentalista poblano? ¿cuáles las problemáticas que aborda el documental poblano? ¿qué recursos narrativos se utilizan para estructurar dicha memoria audiovisual?

Por lo tanto, es necesario un acercamiento académico al documental en Puebla, México, que ofrezca un panorama de las formas en que se ha realizado. La mirada de los realizadores es un estudio de la sociedad poblana o bien de lo que interesa o preocupa a los poblanos y lo que piensan sobre ello.

Para la recopilación de datos se elaboró una convocatoria que permitiera integrar una muestra de videos documentales poblanos realizados del año 2000 al 2013, además se revisaron las bases de datos de diferentes muestras y festivales para identificar producciones poblanas. Se reunieron más de 100 documentales, de los cuales se analizaron 26. Los productos audiovisuales resultan significativos porque se realizaron por universidades, productoras privadas e instancias públicas. Para delimitar la muestra, los criterios de selección buscaron representatividad entre los diferentes años de producción y entre las categorías que corresponden a instancias productoras.

Para que los documentales fueran considerados una producción poblana se revisó que tuvieran como mínimo un 70% de financiamiento por una instancia poblana. En cuanto a los recursos humanos era necesario que el productor o el director tuvieran como mínimo cinco años de vivir en Puebla.

Se diseñó una matriz de análisis de los documentales seleccionados que atiende a ciertos criterios de búsqueda desde la teoría de los modos de representación de Bill Nichols, la clasificación propuesta por Rabiger y los elementos narrativos de Patricio Guzmán.

Atendiendo al concepto: *Documental de Memoria*, se recurre a François Niney (2009) que lo define como un producto audiovisual que se construye con imágenes de archivo, recreaciones y entrevistas con testigos además del comentario del autor e incluso la forma en cómo ordena las imágenes.

> La memoria no es un problema de acumulación de información, sino de asimilación y de olvido, de condensación y desplazamiento (como el sueño, como el montaje película): sin ese trabajo afectivo de integración pero también *colectivo* de objetivación de la historia, con sus rechazos y hallazgos, con sus puntos ciegos y sus descubrimientos, no habría actualización, un nuevo investir de lo sabido en lo vivido, de lo vivido en sabido, ninguna historia (Niney, 2009: 380).

El material de archivo comprende fotografías, películas y videos de aficionados, anuncios publicitarios, películas profesionales y documentos personales y oficiales como cartas, constancias, etc. La recreación es la puesta en escena de un acontecimiento o suceso que se reactúa en el presente. La entrevista a testigos para hacer un recuento del pasado consiste en el indagar por medio de preguntas el recuerdo y la interpretación de los hechos.

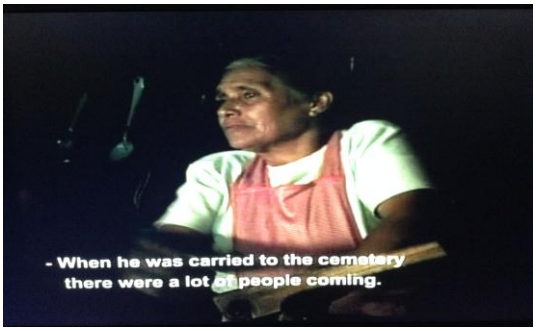
El documentalista se supedita a las fuentes históricas vivas como los testigos, sobrevivientes y el material de archivo. Para Marcel Ophüls: "la memoria es pasado reconstruido en función del presente. Pero nuestra conciencia del presente depende estrechamente de nuestro pasado, como consecuencia, la conciencia es el presente reconstruido en función del pasado" (en Niney, 2009: 381).

Según los documentales analizados hay cierta tedencia temática que indaga sobre escenarios y personajes poblanos. Para esta presentación se consideran cinco documentales que se estudian ya que representan la memoria histórica, política y la identidad de Puebla.

Discursos que, en el escenario indígena como *Bendita muerte* y *Apoloniatzi y la revolución,* discuten sobre las tradiciones y los hechos históricos. *Tecomatlán* y *Educación y resistencia* exponen desde perspectivas contrapuestas el impacto político de organizaciones

civiles. Mientras que *Forjando sueños*, recupera los espacios públicos que configuran la identidad de los habitantes de la ciudad de Puebla. Cada uno de estos documentales utiliza recursos narrativos de lo que Niney llama el *Documental de Memoria*.

Bendita Muerte, muestra recreaciones sobre la percepción que existe en torno a la muerte en una comunidad nahuatl de la Sierra Norte de Puebla, en Xolotla, Pahuatlán. Testimonios de tres mujeres quienes narran el fallecimiento de sus seres queridos y su espera en el marco de la festividad de Día de Muertos.



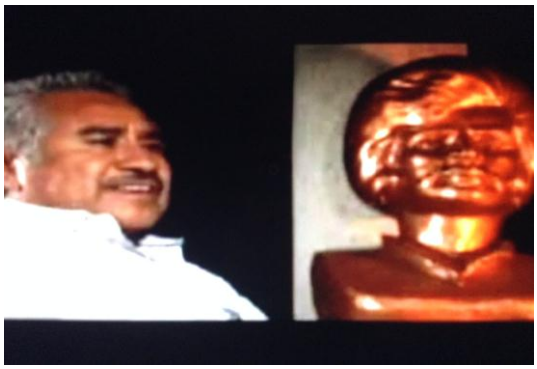
Figuras 1-2. *Bendita muerte* (2003)

En *Apoloniatzi y la Revolución*, a partir del material de archivo (fotográfico) y el testimonio de Apolonia Tecalero, sobreviviente de la revolución mexicana, se describe dicho acontecimiento como un proceso inacabado e injusto, se resaltan las condiciones de los campesinos actualmente.

Figuras 3-4. *Apoloniatzi y la Revolución* (2007)

Tecomatlán, donde encendimos la antorcha, presenta testimonios de la familia Córdova Morán, fundadores de la organización Antorcha Campesina, que según su misión, busca la protección de los trabajadores del campo. También se entrevista a pobladores de

Tecomatlán para legitimar dicha agrupación, apoyados de recreaciones.



Figuras 5-6. *Tecomatlán, donde encendimos la antorcha* (2008)

Educación y resistencia, relata por medio de testimonios y material de archivo (fotografías y periódicos) la represión del gobierno del Estado de Puebla, encabezado por Mario Marín, en junio de 2009, hacia un grupo de profesores y activistas que se manifiestan en contra de la reforma educativa. En el centro histórico de Puebla los docentes son agredidos por granaderos y grupos de choque.

Figuras 7-8. *Educación y resistencia* (2009)

Forjando sueños, narra con archivos personales y entrevistas al señor Soria, el legado que su familia deja en la ciudad de Puebla a través de su trabajo en la forja. Este documental genera un discurso de identificación con escenarios representativos de la ciudad de Puebla.

Figuras 9-10. *Forjando sueños* (2009)

Los realizadores poblanos, herederos de las diversas tradiciones de cómo hacer documentales, ya sea al estilo del cinéma vérité o del cine directo, construyen los recuerdos desde una mirada sensible, emotiva, que exhibe una interpretación de la realidad que abordan. Por lo tanto, se percibe una postura clara, que enjuicia los hechos relatados. La mayoría apela a la nostalgia gracias a su fotografía, los movimientos de cámara suaves y la música en dicho ritmo. También cabe decir que predominan las entrevistas a testigos por encima del uso de material de archivo y recreaciones.

El Documental de Memoria conjuga imágenes con diferentes recursos narrativos que tratan de conciliar la idea de verosimilitud. Este tipo de producto audiovisual, con el propósito de preservar o construir el recuerdo, tiene la particularidad de estructurar los relatos en diferentes dimensiones temporales a partir del montaje.

Como se revisaba al inicio, el registro o ficcionalización que se ha hecho a través del cine, conforma la memoria de lo que somos, en este caso de las identidades de quienes viven en Puebla, México. Es una experiencia que resulta sensible para el receptor, ver y escuchar a los testigos en el presente refiriéndose al pasado a través de recreaciones, material de archivo o entrevistas en el lugar que motiva el recuerdo.

El recuerdo depende del tiempo en que se narra, de la sensibilidad de ese presente que interpreta al pasado, de las habilidades del que cuenta y de la oportunidad que se regala el que escucha los recuerdos del otro. El documental tiene la capacidad de integrar la memoria de un grupo y de crear nueva memoria en la audiencia que lo ve.

Tanto el actor social como el realizador registran una nueva memoria que comparten a la audiencia, misma que contribuye a la construcción de otra identidad que tiene que ver con valores como los que en estos documentales destacan, la vida y la muerte, la tradición, la familia y el deseo de una vida más plena para las nuevas generaciones.

No podemos aseverar que la construcción de la memoria documental poblana sea fidedigna ya que el documentalista crea a partir del material del cual dispone y lo relata, como lo mencionaba Niney, en función de su presente.

La producción de cine documental en la actualidad mantiene una perspectiva íntima en donde el realizador se encuentra cercano e inclusive se vuelve parte del relato. El documental es un texto cautivador en la medida en que se genera una identificación emocional con la audiencia (Nichols, 2001: 49-56). Se busca un trabajo audiovisual sincero, vivencial y espontáneo capaz de sensibilizar los recuerdos del otro; las vivencias pasadas del actor social se convierten en experiencias reales para el receptor.

Bibliografía

ARIAS, D. L. (2004). *La fruición fílmica: estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

GARCÍA, F. y RAJAS, M. (2011). *Narrativas audiovisuales: mediación y convergencia*. España: Icono 14.

NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM.

NINEY, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: CUEC – UNAM.

SEGUNDA PARTE

Revisitando el documental español

Desterritorialización, modulación y puntos de inflexión en el documental contemporáneo español[11]

Vanesa Fernández Guerra, Universidad del País Vasco

Estibaliz Alonso Ruiz de Erentzun, Universidad del País Vasco

1. Introducción

EN EL PANORAMA cinematográfico actual, donde las fronteras se han difuminado manifiestamente y los géneros se nutren unos de otros, renovadas formas y lenguajes emergen en la creación audiovisual contemporánea. Un campo y una forma mutante y mutable, éstos del documental contemporáneo, de enorme profusión, que establece constante diálogo con otras formas audiovisuales y artísticas, y que camina en la sombra de una industria que no ha entendido y ha ignorado un paisaje cambiante a su alrededor.

[11] Este capítulo se ha realizado dentro del Grupo de Investigación GIU 13/21 (2013-2016), MAC *(Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo)* de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

Desde un punto de vista teórico, ¿cómo nos enfrentamos en este novedoso panorama de creaciones experimentales en las fronteras del fenómeno documental, televisivo y cinematográfico convencional? ¿Cómo se plantean los nuevos discursos audiovisuales? ¿Cómo han cambiado las reglas de juego? ¿Y las imágenes? ¿Qué queda de la noción clásica del documental?

Enmarcado dentro de la línea de investigación que lleva a cabo el proyecto multidisciplinar *Territorios y Fronteras. Research on Documentary Filmmaking y* del Grupo de Investigación MAC *(Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo*) de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), que en gran parte se ocupa del documental contemporáneo español, el presente texto analiza las relaciones que se establecen entre las formas documentales contemporáneas y conceptos tales como transmodernidad o contemporaneidad, la (auto)reflexividad de las obras, la tecnología digital o las nuevas ventanas de exhibición. Se emprende así un camino en la profundización de lo que denominamos la desterritorialización y puntos de inflexión en el documental contemporáneo español.

Dispuestas así las cosas, el primordial objetivo de este capítulo es ofrecer una visión de conjunto en el contexto español de los últimos tiempos sobre los cambios que está experimentando el documental y, en última instancia, aportar una reflexión sobre las fronteras actuales del lenguaje cinematográfico. Con tal objetivo se traza un mapa de este nuevo territorio para aproximarse a la renovación del cine documental y poder alcanzar el corazón de una propuesta que urda los modelos estéticos que este cine nos propone.

Finalmente, cabría señalar que ante este paisaje audiovisual contemporáneo habría que concebir la idea de hacer visibles obras de directores que podrían definir una nueva vertiente artística, a caballo entre el cine experimental, el videoarte y el documental más heterodoxo. Obras híbridas y heterogéneas que encuentran nuevas formas y lenguajes que abren las puertas a nuevos modos de entender las prácticas documentales de los

últimos tiempos. Es decir, esbozar un itinerario alternativo en la reciente historiografía cinematográfica de nuestro país, se pretende esbozar un recorrido que ciertos directores parecen dibujar, (re)convirtiendo este género llamado documental en materia de experimentación y creatividad formal. Por lo tanto, la presente investigación invita a ahondar en los nuevos modos de mirar y leer las imágenes contemporáneas.

2. Sobre los límites y las fronteras del documental español

Desde un marco teórico, analizar y reflexionar sobre los límites y las fronteras del género documental contemporáneo, implica considerar las películas de cineastas a los que no en pocas ocasiones se les recuerda con la poca agradecida expresión de esos *otros cineastas*, recalcando así su condición de posibles futuros olvidados en la historia cinematográfica de este país, y a quienes con mucha suerte, alguien les dedicará un capítulo final (o en el peor de los casos, una mera nota al pie) subrayando precisamente esa condición de olvidados o periféricos como mérito principal. Cineastas en suma, que están pero no están, y es ahí donde radica el problema, considerar que uno de sus cometidos no será más que figurar como la *excepcionalidad del cine español*. Vaya por delante, por tanto, que otra de las aportaciones que se busca con esta investigación consistiría en que no se instaure el olvido cuando se eche la vista atrás y se escriba y se cartografíe el cine español al comienzo del siglo. Pues bien, más allá de esta aureola donde términos como *raros, extraterritoriales, excéntricos, heterodoxos o cineastas lowcost* recubren a estos cineastas, lo que nos resulta interesante desde un punto de vista analítico, como siempre, es olvidar cuanto antes estas sugerentes pero irremediablemente inoperantes caracterizaciones y centrarse en la aportación de sus películas.

Una vez apuntado esto, acudamos a lo concreto. En primera instancia si se tienen en consideración las películas documentales realizadas y estrenadas en los últimos tiempos, se avista un conjunto global de películas y directores que nos ayudarían a identificar, agrupar, clasificar y glosar los puntos cardinales que

pueden vertebrar el documental contemporáneo español. Así, emergerían nombres tales como: Albert Serra, Isaki Lacuesta, Oscar Pérez, Lluís Escartín, León Siminiani, Carla Subirana, Virginia García del Pino, Oliver Laxe, Andrés Duque o el Colectivo Audiovisual *Los Hijos*, Jorge Tur, Ion de Sosa o el Colectivo Audiovisual *Sra. Polaroiska*, María Cañas o Víctor Iriarte.

Todos estos nombres recién apuntados evidencian la existencia de esa *terra incógnita* de nadie (Weinricther, 2004), entre el documental y lo experimental, que la configuran trabajos que desmontan discursos establecidos y que difieren y se desvían de las formas más convencionales. En suma, prácticas fílmicas de los últimos tiempos que se encuentran en ese amplio, pero ambiguo, campo del documental, limítrofe a otras esferas más experimentales, ensayísticas y vinculadas en ciertos sentidos a prácticas de videocreación.

Todo ello nos lleva a reflexionar sobre la propia forma que adopta el documental actual y sobre la distensión que se está produciendo en el nuevo siglo en las fronteras de los formatos audiovisuales. "Son, así, cineastas autoproducidos, células autónomas de creación audiovisual, auténticamente independientes, pequeños *nodos digitales* que, unidos a otros como ellos, van configurando, de manera improvisada, esa red dispersa y no jerarquizada (…) autores trabajando en paralelo, sin un centro y en solitario, la primera de las características principales de este *movimiento*" (de Pedro y Oroz, 2010).

Cada proyecto documental, de naturaleza y procedimientos diversos, se situaría en el mismo nivel ya que es curioso constatar cómo, cada cual a su modo, pone sobre el tapete interrogantes similares, ¿dónde se ubican los límites del documental?. Sobre ello concluyen Gonzalo de Pedro y Elena Oroz, "existía la conciencia de estar explorando algo nuevo, que superaba y desbordaba los límites del documental, y cómo ambas apuntaban a la indefinición, a la heterodoxia, a la subversión formal y a la radical novedad estética (y también ética) de estas nuevas

propuestas producidas de forma auténticamente independiente" (2010: 82).

Las marcas que permiten reconocer de manera incontestable la presencia de estos cineastas, unos artistas que *resisten*, en palabras de Zunzunegui (2008: 138), corresponderían a "un cineasta que no se ha reconciliado con las fórmulas del comercio dominante, que prefiere el difícil camino de la excepción en lugar de transitar los trillados caminos de la regla", podrían formularse tomando prestadas tres ideas fundamentales de J.L. Godard, que presentó en el diálogo que mantuvo con Youssef Ishaghpour a propósito de *Histoire(s) du cinéma*.

Así dispuestas las cosas, en esta primera parte, insistimos, que como si de una estructura nodal se tratase, se opta por el análisis de cuestiones vitales que afectan al documental contemporáneo y se intenta determinar la tensión entre uno o más elementos. Precisamente tanto la lectura apropiada del texto fílmico como su contexto se interrelacionan de una manera incesante y no jerárquica configurando una red, es decir, un conjunto de nodos interconectados consecutivamente. Al fin y al cabo, esa conexión y la tensión entre los múltiples nodos que se relacionan nos ayudarán a profundizar en nuestro objetivo de la presente investigación, desglosar, escudriñar y reflexionar el documental contemporáneo español.

Teniendo en cuenta, por lo tanto, que todos los componentes están interrelacionados, las páginas que siguen formarían parte de una estructura *rizomática*, siguiendo el planteamiento de Deleuze y Guattari (1998), y a lo que ellos denominaron *imagen pensamiento*. Así, asumimos que cada concepto teórico que vamos a trabajar puede afectar o incidir en cualquier otro. Por ejemplo, ¿se puede teorizar sobre el espectador contemporáneo sin tener en consideración los modos de exhibición y los cambios tecnológicos que se han dado en los últimos años? Obviamente, nuestra mayor preocupación es interconectar los diferentes conceptos a través de líneas interpretativas esclarecedoras.

Al respecto, una breve observación, varios bloques serán los que se desarrollarán a continuación, que pretenden unirse y enriquecer el debate teórico sobre el documental español. Prevalecerá en todo momento el deseo de indagar la forma que adopta el documental contemporáneo y el engranaje que se puede establecer entre los diferentes textos que lo conforman. Así, ha llegado el momento de *pensar (en) la imagen* (aludiendo al significado que le otorgó Serge Daney en 1983), y en otros aspectos a tener en cuenta, destacaríamos, los procedimientos formales que se han elegido, cómo se han implicado los diferentes modos de producción y difusión, qué vínculos se establecen entre cada una de las obras y su contexto y en qué medida variadas prácticas artísticas han influido en la forma documental.

3. El límite del *postdocumental*

La propagación que en la contemporaneidad está teniendo el documental ha propiciado que el concepto de *postdocumental* emerja en ese otro *tótum revolútum* marco llamado *postmodernidad*. En un intento más de delimitar el término documental y ampliar su jurisprudencia, algunos teóricos manejan el término *postdocumental* para definir y concretar las nuevas tendencias.

La ambigüedad y problemática al referirnos a un cierto cine tildado como *postmoderno* parece exigirnos, en primer lugar, una mínima orientación. No se trata aquí de presentar ninguna solución definitiva. Aún así, cabría reflexionar sobre el devenir mutante de la imagen-movimiento de nuestros días, sobre todo, mutaciones que afectan al cine y a la cultura cinematográfica (Portabella, 2010: 15):

> "Lo que propone la idea de la condición *postmedia* es un nuevo modelo narrativo para la comprensión de la historia del arte actual y, por lo tanto, de la historia del cine que estamos construyendo. Es decir, una nueva historia del arte contemporáneo. La condición *postmedia* otorgaría al arte, la pintura, el cine, la fotografía, la escultura, la música armados de los poderes que le confiere el actual proceso tecnológico vinculado al ámbito informático, la misión de hacer de la

> práctica artística un nuevo espacio democrático y global, donde el espectador se convierta en usuario activo, y donde el arte, a través de la supuesta globalización del espacio cibernético, se convierte en un 'mecanismo de emancipación al alcance de todos los individuos".

En este nuevo intento de precisar las directrices del documental, J.M. Català (2010: 11-12) al proponer el término *cine de lo real*, "en lugar de referirnos a documentales supone un paso en la dirección correcta, puesto que por lo menos, al poner en evidencia todas las contradicciones de la antigua denominación, hemos dejado atrás el engaño y la serie de malentendidos arrastraba consigo (…) El nuevo documental se interesa por el significado de la realidad y problematiza lo real desde lo ficticio y lo ficticio desde lo real". Como ya se ha mencionado en más de una ocasión en esta investigación, durante las dos últimas décadas el debate en torno a nombrar y delimitar el documental contemporáneo, sea a través de nuevos conceptos como *postdocumental*, *neodocumental* o *cine de lo real*, parece haber cobrado un mayor énfasis. Obviamente, la aparición de formas híbridas y el desarrollo de las nuevas tecnologías han propiciado el debate sobre la relación entre imagen y realidad y así, algunos teóricos se han visto en la obligación de intentar (re)definir los recientes productos audiovisuales bajo un nuevo prisma. Precisamente, en el terreno del documental, en ciertos círculos se ha aceptado el término *postdocumental* o *postverité*, en la terminología de Berta Sichel (2003), como mejor expresión para representar a un tipo de película *postmoderna*. Probablemente, el excesivo uso de la formulación *post* en muchos campos ha desgastado el término hasta tal punto que hoy en día, en cualquier ámbito del arte todo se asemeja a algo *post*.

Necesariamente desde el cine se abre un debate crucial entre el cine moderno y lo que se podría considerar postmoderno. Habitualmente, conceptos como narración fragmentada, juegos intertextuales, autorreflexividad, autobiografía, citas cinematográficas, mezcla de géneros, ruptura del espacio y del tiempo cinematográficos, acercamiento a narraciones ensayísticas, confi-

gurarían los parámetros dentro de los cuales se enmarcan en las prácticas videográficas posmodernas.

Existe, por lo tanto, una tendencia al ensimismamiento por clasificar y nombrar el cine documental que en realidad no propone ningún concepto que abarque la totalidad de los nuevos estilos por los que transitan las películas. Se entiende que el abaratamiento de los costes de producción y la maleabilidad en el registro y postproducción digital de las imágenes, sumando a ello los circuitos independientes, múltiples y heterogéneos, han propiciado la aparición del documental contemporáneo o *postdocumental*. Aún así, nos movemos una vez más en terrenos inestables ya que este concepto, el del *postdocumental,* se ha enmarcado en ese otro término célebre como resulta el de la postmodernidad, con una historia bastante complicada y cuyo significado en numerosas ocasiones es demasiado flexible. Como ya anunciaba Jane M. Gaines (1999: 2-3) en el volumen *Collecting Visible Evidence*, "the relationship between postmodern thought and documentary is still in negotiation. Some of the difficulty we face at this juncture has to do with a general vagueness about what constitutes the postmodern, and it is not clear from contemporary critics whether by *postmodern* they mean the indistinguishability between the real and its image or the state in which there is no reality outsider representation".

En referencia a las producciones fronterizas que aquí nos ocupan, cabría subrayar cómo se enfatiza el concepto inestable de verdad. Pero lejos de lo que algunos teóricos han atribuido al esa *crisis de la verdad* documental contemporáneo, conviene no olvidar que la realidad como tal hace ya mucho tiempo que estalló, tras la segunda guerra mundial se vuelve insostenible la coexistencia pacífica entre *ficción* y *documento* en el propio interior de la imagen cinematográfica. El vínculo entre la imagen y la realidad se fraccionó definitivamente, los nexos entre la una y la otras se eclipsaron de tal modo que fue necesario refundar una relación que se pensaba categóricamente establecida.

Estas reflexiones son precisas para considerar que la crisis de representación de la realidad que se da en el documental de los últimos años, y una vez más, no es nada *nuevo* en el ámbito cinematográfico. En el corazón de esta brecha en el marco teórico, donde algunos han estimado la necesidad de apartar los postulados bazinianos argumentando su obsolescencia con el discurrir de los años, se forjó una reformulación de los parámetros que configurarían el devenir del documental dibujando una precisa imagen de cada uno de nosotros. Se abrió la caja de pandora. Directores, académicos, críticos generaron discursos que pusieron en escena y abrieron los conocidos y superados debates sobre los posibles cruces entre *realidad vs. ficción, objetividad vs. subjetividad, el yo vs. el otro, el pasado vs. el presente y el futuro*, entre otros, para intentar dilucidar la ruptura que en la tradición documental se ha producido en los últimos años.

4. Modulaciones del *yo* y el cine-ensayo

Esta escritura del *yo* encuentra acomodo y se ajusta perfectamente a través del cine-ensayo, una forma que sólo cristalizaría a partir de la década de los noventa, cuando el documental experimentó verdaderamente un auténtico giro subjetivo que iba a marcar su futuro. "El sujeto del nuevo documental sujetivo no es simplemente una traslación *ectoplásmica* del autor invisible de las novelas o del cine de ficción, una autor que no era menos transparente en los documentales clásicos. En todo caso, si a alguna figura puede compararse, por su presencia y centralidad, es a la de los autores de los diarios personales, de las autobiografías, de los ensayos, géneros todos ellos marginales hasta hace bien poco en el panorama literario" (Català, 2010: 43).

Las tres condiciones que posteriormente J.M. Català menciona, presencia central, visibilidad corpórea y capacidad discursiva son las que se dan en los sujetos de los nuevos documentales subjetivos. "A ello debe añadirse una voluntad exploratoria y autorreflexiva que proviene de las derivaciones que el documental clásico empezó a experimentar a partir de mediados de los años cincuenta del pasado siglo, justo cuando la televisión

empezaba a incorporar también, aunque menos trascendentalmente, la figura del enunciador en el campo visible del enunciado".

Dicha reflexividad se plasma a través de actitudes participativas e interactivas que el realizador muestra con los personajes, y por otro lado, a través del *metacomentario* o *metatexto* del que el director se aprovecha para construir otra forma de discurso: "podría describirse como un equivalente al ensayo en tanto que género literario y de reflexión intelectual (…) Un conjunto de obras que, a veces partiendo de, o citando, unos textos de la más amplia gama (literarios, filosóficos, estéticos, historiográficos… o mismamente audiovisuales), y entrecruzando diversos discursos propios y ajenos, disuelven los bordes entre los géneros supuestamente elementales (la narrativa, el documental, lo experimental, etc.) y se constituyen a menudo en *collages* textuales y, por extensión, *audiovisuales"* (Bonet, 1995: 37*)*.

Así, y a pesar de que la heterogeneidad de tipo de las reflexividades en el documental impide una clara delimitación de la misma, es patente que lo que se intenta buscar es hacer consciente y partícipe al espectador de todo el proceso de producción. Pero ante todo, aseveramos que reflexividad supone *pensar sobre el pensar*, *mirar cómo miramos* y *filmar sobre el filmar*. Un trabajo de reflexión cinematográfica, en definitiva, y más específicamente, de reflexión articulada a través de las imágenes y el sonido. Una introspección que gira en torno al propio dispositivo, es decir, se cuestiona la naturaleza de la imagen fílmica, cuestionando por ende, la aparente veracidad de la representación documental y su supuesta ficcionalidad.

Así, y por último, no se nos debe pasar por alto una última cuestión. Este giro subjetivo, y también gracias a la forma de cine-ensayo, permite que asistamos en los últimos tiempos y nos habituemos, a que los cineastas ya no solamente hacen películas, sino que reflexionan sobre ellas (*la imagen que piensa godardiana*). Así, práctica y reflexión teórica se fusionan y son bastantes

cineastas los que deciden acompañar sus trabajos con textos y reflexiones *ad hoc*.

5. El documental aislado del cine y cerca del arte: *de la black box al white cube*

Screen art, gallery film, cinéma d´exposition, artists´cinema, entre-image, projected image, time-based media. Muchos han sido los modos de nombrar y definir el fenómeno que alcanza su clímax con fuerza en algunas bienales y ferias de arte de finales de siglo, aunque efectivamente sus orígenes se remontan a los setenta gracias a las prácticas del videoarte, que fueron las que efectivamente abrieron las puertas del museo a la imagen en movimiento. El cine de vanguardia, por su parte, también encontró su lugar, aunque marginal, dentro del mundo del arte. Aún así, será en la última década del pasado siglo cuando seamos conscientes de un nuevo flujo continuo, un movimiento diferente al anterior, que asentará los coqueteos y pasajes anteriores en una mutación más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería.

"La más que célebre pregunta planteada por André Bazin, *¿qué es el cine?*, parece menos relevante ahora que la pregunta '¿dónde está el cine?'". La interpelación de Chris Dercon (2003) se nos antoja muy oportuna como punto de partida para analizar y reflexionar sobre lo que algunos se han aventurado en llamar *documental expandido* o *documental postmedia.*

Hoy en día no resulta nada extraordinario que la obra de un cineasta pueda ser exhibida más allá de las salas y triunfe en las galerías. Las dilatadas carreras de directores insignia como Víctor Erice, Basilio Martín Patino o José Luis Guerín están plagadas de incursiones en los museos y otros espacios artísticos. En 2002 el citado Documenta de Kassel invitó como único artista español a Pere Portabella, convirtiéndose éste en el primer director de cine de nuestro país que participaba en tan importante muestra de arte europeo de vanguardia.

En definitiva, nos encontramos hoy en un momento en que el flujo de imágenes entre las dos instituciones no cesa de circular, y estos ejemplos dinamitan desde dentro el entramado entre las fronteras establecidas entre el arte y el cinematógrafo y proponen un interesante debate en torno a las formas de circulación del cine en general, y del español en concreto.

Durante el periodo de tiempo que concentran los poco más de cien años de su historia, el cinematógrafo ha vivido en el interior de lo que los museólogos han denominado la *black box*. Ese recinto amplio y oscuro, donde se celebraba de forma periódica el ritual de la exhibición cinematográfica, y donde las imágenes era recibidas por una colectividad absorta y deslumbrada, ha resistido durante largos años al conjunto de cambios tecnológicos que han afectado al propio cine; del cine mudo al sonido, del blanco y negro al color, de diferentes formatos de pantalla a las pantallas panorámicas acompañadas por equipos de la más alta calidad capaces de reproducir sonido *Dolby Surround*. Éstos han sido varios de los elementos que mediante un complejo, y no siempre fácil proceso de adaptación, ha sufrido la exhibición tradicional.

La tan vanagloriada y cacareada *muerte del cine* que, al menos desde los años sesenta del pasado siglo ha sido invocada por críticos, estudiosos e historiadores del séptimo arte, Gérard Lenne (1971) entre otros, quizá en el comienzo de este nuevo siglo esté a punto de acontecer de una vez por todas.

Todo parece indicar que lo que hasta ahora veníamos designando la imagen cinematográfica está destinado a convertirse en un avatar inmerso en un magma complejo caracterizado por la hibridación de formatos, técnicas de imágenes y sonidos y de elementos textuales, infográficos y visuales.

La apertura de *la black box al white cube* no sorprende a nadie en la medida en que los nuevos tiempos propician una radical transformación en todas las prácticas artísticas y audiovisuales. La revolución de los *bits* y de los *píxel*es a la que asistimos

diariamente facilita sobremanera que el cine nos asalte desde cualquier dispositivo tecnológico, que debido a su carácter portátil, convierte la sala de exhibición en un espacio de carácter crecientemente virtual, itinerante e individualizado.

La cuestión y la situación que por el momento nos toca vivir es cuestionarnos hasta cuándo sobrevivirá el modelo de la *black box* en la sombra del *white cube*, el ordenador personal, el teléfono móvil de tercera generación o 3G, el universo casi inabarcable de las tabletas y el universo enmarañado y ciclópeo del *You Tube* o el del *emule*. Ante tanta prueba la respuesta resulta más que obvia.

> "La era digital ha traído, primero, la cultura de DVD (y su correlato: la copia igual al original) y, después, un horizonte potencialmente ilimitado de "descargas" (de acceso libre o de pago). Todo ello ha contribuido a "desmaterializar" progresivamente la noción de película asociada a un determinado soporte, a su condición misma de objeto físico, completando el movimiento hacia la cancelación completa de su ya de por sí problemático (en función del famoso potencial de reproductibilidad mecánica del film) carácter aurático: hay que recordar que, además del sentido habitual que alude al carácter único de la pieza, el aura se refiere al entorno, incluyendo un correlato obligado de distancia, de dificultad de acceso a la obra fuera de un lugar específico" (Weinrichter, 2010: 18).

El cine, pero en España sobre todo el documental contemporáneo, ha llegado al museo y parece decidido a instalarse definitivamente en el museo, las galerías, centros de arte contemporáneo y filmotecas (tal y como el francés Henri Langlois denominó a su cinemateca, el *Museo del Cine*).

El documental hace tiempo que tocó la puerta a los espacios dedicados exclusivamente al arte. Ya no hay vuelta atrás. Aunque algunas instituciones se muestren más abiertas que otras a acoger muestras y proyectos audiovisuales de esta índole, el CCCB, el MUSAC, el MACBA, el ARTIUM, Arteleku, el CGAI, el centro cultural La Casa encendida, el Centro de Creación Contemporánea Matadero, la reciente desaparecida KREA-Expresión Contemporánea y varias filmotecas (una vez más

destacan las de Barcelona y Madrid) han mostrado su compromiso con el documental contemporáneo español, bien preocupándose por su exhibición, bien organizando ciclos, *workshops, masterclasses* e incluso, proponiendo participar a directores en la concepción de piezas *ad hoc* dentro de algún ciclo.

Nos encontramos así con un cine de museo, cine expuesto, el cine como arte en proyección, o como queramos denominarlo al referirnos a él. Lo importante, desde nuestro punto de vista, es que no estamos ante una moda pasajera ni mucho menos. Constatamos nuevos lazos de unión entre la institución cine y la institución arte y creemos que hay que dar un paso adelante y admitir que la progresiva irrupción del cine en los museos y galerías de arte supera la noción de fenómeno y se nos presenta como el fruto de nuevas formas de (re)pensar el cine. En un sistema audiovisual de perpetua mutación, "actualmente, los centros de arte han empezado a pensar en la posibilidad de mostrar cine expuesto, dándole la categoría de pieza museística, mientras la red no cesa de indicarnos cómo las imágenes nobles del cine deben establecer un diálogo permanente con las imágenes 'innobles' de otros medios de fusión" (Quintana, 2008: 90). Por lo tanto, el cine no puede ser pensado de forma unívoca obviando los múltiples desvíos que ha sufrido el cine contemporáneo. "Todo el debate sobre los sistemas de institucionalización del cine ha encontrado recientemente un amplio campo de discusión cuando, después de que la *Post-Theory* considerara como anatema la llamada Gran Teoría de los años sesenta, los pensadores del cine se han encontrado con la paradoja de que quizás la teoría del cine esté definitivamente en crisis porque no tiene sentido pensar de forma autofundada el propio cine sin tener en cuenta las múltiples derivas que ha sufrido el audiovisual contemporáneo"[12].

Las cuestiones que Àngel Quintana plantea en esta línea, ¿qué es lo que queda del cine cuando éste ha acabado diluyéndose en otros medios de comunicación? ¿Qué queda de esa historia del

[12] El autor se refiere a Bordwell y Carroll (1996): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: Wisconsin University Press.

cine cuando se ha mostrado su incapacidad para pensar globalmente la imagen?, parece que encuentran satisfactoria respuesta en las siguientes afirmaciones de Francesco Casetti (2007: 36-37):

> "Desde la segunda mitad de la década de los noventa es evidente que el cine ha sufrido una transformación profunda, más profunda que todos los cambios que ha ido encontrando en su corta vida. El problema es tan crucial que parece que el cine en vez de transformarse está a punto de desaparecer. El cine está recolocándose en múltiples terrenos y, por otra parte, está a punto de ser absorbido por otros campos (…) Lo que actualmente tenemos frente a nosotros son múltiples soportes –imágenes fotográficas/imágenes digitales-, una pluralidad enorme de ramas de la industria audiovisual –cine, espectáculo, televisión, noticias, etc.– una pluralidad de productos –ficción, documental, materiales de archivo, etc.– y una pluralidad de modos de consumo –en una sala de cine, en un multiplex, en casa mediante el home cinema, en el ordenador. Las películas se hallan en medio de esta disyuntiva (…) El cine no puede ser teorizado como tal, porque ya no posee una identidad definida, ni un lugar que le sea propio".

Las extendidas cajas negras en museos y galerías le hacen pensar a Dominique Païni (2000: 39) que "es como si el museo se hubiera tragado a la propia sala de cine". Pero debemos permanecer atentos ya que esta expansión del cine hacia el espacio del arte está en un proceso continuo de evolución y transformación que, por lo que por el momento, solamente podremos abordarlo de una manera tentativa.

Así es como parece haber entrado el cine en el museo en esta última fase de su secular desencuentro con la institución artística, "y no como debió hacerlo, con la práctica del cine expandido y la voluntad expresada y puesta en práctica por cineastas experimentales (...) acercar lo más posible el acto de presentar y visionar un film a las condiciones en las que se cuelga y se contempla un cuadro" (Weinrichter, 2010: 28-30).

Por su parte, Quintana insiste en que los cineastas han encontrado en las galerías de arte un territorio de exploración que les permite su *dignificación como artistas*. Es más, muchos de los cineastas realizan películas destinadas a exhibirse directamente en los museos, *películas de museo* y esto es así "en parte por el mismo motivo que anteriormente los cineastas experimentales se *pasaron* al vídeo: reciben propuestas y encuentran financiación de comisarios y galeristas, frente al menguante apoyo de una industria cinematográfica en crisis" (Weinrichter, 2010: 28-30). Hoy en día una exhibición auspiciada por la tecnología digital permite la proyección en múltiples espacios de una serie de trabajos sin canal específico de difusión, democratizando así, en cierto sentido, la práctica de la exhibición.

6. Expandirse en red: el territorio *off*

Resulta evidente, y esta investigación también quiere ponerlo en su punto de mira, ahondar en las relaciones existentes entre el documental contemporáneo español y los nuevos modos de expandirse que éste está presenciando. Es ineludible buscar e indagar en los enfoques que nos permitan dar cuenta de las interacciones, complejas y en plena mutación, que se crean en torno a diferentes agentes e instituciones preguntándose, de paso, hasta qué punto podrían quedar acotados o limitados sus modos de expansión debido principalmente a ese atribuido carácter extraterritorial, marginal y experimental.

En este sentido, deviene necesario considerar paralelamente los hilos que cosen aspectos que, aunque de índole muy diferente, determinan y alientan en conjunto la importancia actual de la exhibición y distribución del documental español. Así, distintos circuitos, prioridades e intereses reflejan un proceso o un *work in progress* que avanza en paralelo a los medios masivos o a las políticas culturales imperantes. Cabría ponderar que el actual proceso de diversificación en las distintas áreas de producción, difusión y, como no, de consumo, parece auspiciar un horizonte futuro esperanzador, pero, que a día de hoy, y a tenor de la situación económica y la desidia y abandono que está viviendo en

el ámbito cultural de este país, también está cargado de incertidumbres.

Se trata de meditar sobre esos caminos y flujos y recovecos que recorren las piezas audiovisuales y que un espectador, *activo y pensante*, no puede pasar por alto. En definitiva, se trata de saber a qué atenerse *hic et nunc* en este entramado que desde aquí proponemos denominarlo como: *expandirse en red*.

El mundo y la era digital, su asombrosa revolución, invadió nuestras vidas, y como no, la del cine de nuestros días bajo la forma de hipermodernidad, de un *hipercine*, en términos del anteriormente citado G. Lipovesky. En *la pantalla global* en la que vivimos, configurada por otras tantas infinitas pantallas, con un simple *click* o deslizando suavemente el dedo en alguna pantalla táctil, se puede acceder a determinadas cinematografías, conocer las tendencias más novedosas y, en ocasiones, visionar películas no muy recientes pero difíciles de encontrar en salas o en otras ventanas de acceso.

Las visitas y paseos de antaño por las videotecas, cine-clubs o filmotecas han sido sustituidas a golpe de ratón de ordenador. Obviamente, no *todo* lo *subido* o *colgado* tiene el mismo interés en esa *colección de filmoteca audiovisual* que configura el universo de *You Tube*. Aún así, tenemos la posibilidad de recorrer la historia del cine desde nuestro sofá, encontrar filmografía o parte de ella que de otro modo será muy difícil, a veces casi imposible, y todo frente a esa pantalla global.

YouTube, *Vimeo* o *Dailymotion*, junto a blogs, páginas webs, redes sociales o videoblogs contribuyen diariamente a crear y expandir este *territorio off* del documental contemporáneo. Los directores son muy conscientes del potencial de la red y tienden a difundir desde los primeros esbozos de una idea, peticiones de *crowdfunding* para sus trabajos, *teasers* de proyectos, fotografías de localizaciones, *works in progress*, hasta el proyecto final y su difusión, los festivales que transitan o los premios que ganan.

La conversión de *bits* de ordenador ha abierto el camino a la tentación, la manipulación y reutilización de todas las imágenes disponibles en ese patrimonio icónico. Las prácticas vinculadas al *foundfootage* están más en boga que nunca, de hecho, el vídeo favoreció a liquidar el aura de la experiencia cinematográfica facilitando la manipulación de la imagen y el tratamiento iconoclasta de la misma. Las posibilidades de acción se multiplican y el internauta ejerce de *bricoleur* contemporáneo y multimedia, independientemente de su talento y aptitud para ello.

> "De paso, conviene no perder de vista que el universo *You Tube* nos ha hecho conscientes de al menos tres notables aspectos que dan forma al paisaje audiovisual (por más que esta expresión se esté quedando corta para describir el estadio actual de lo que solemos llamar, en términos coloquiales, imagen) de nuestros días. En primer lugar, ha instituido el reino definitivo del fragmento como unidad creativa, entendiendo por tal algo que se presenta como arrancado de un todo del que se ignora, a menudo, su dimensión y origen y que incluso puede no existir. Después, nos ha hecho, de manera creciente, tolerantes con la baja calidad de la imagen, hasta el punto de que el criterio de calidad visual (lo que convertía a la imagen cinematográfica, en palabras de André Bazin, en una asíntota de la realidad) ya no es relevante para juzgar una obra e incluso se puede sacar partido de su cuestionamiento como testimonian artistas como David Lynch y, de nuevo, Jean-Luc Godard. Por último, ha mostrado que la imagen que ha sido convertida en unos y ceros es infinitamente maleable y que, más allá del juego de remezclar imágenes con sonidos con los que nunca se pensó se podrían acordarse, reside un universo infinito de formalizaciones ulteriores al alcance de un golpe de ratón" (Zunzunegui, 2012: 2).

La manifestación personal e inmediata quizá sea el *leitmotiv* de todas estas creaciones audiovisuales que nos bombardean a cada

minuto, pero del mismo modo que los portales multimedia se han convertido en una colección de fuente de ideas inagotables, no conviene desatender otra importante cuestión: *hay que separar el trigo de la paja*. Así como dimos la bienvenida efusivamente a *You Tube* y a todos los portales muy similares vinculados plenamente al concepto de Web 2.0, el creador, artista, *bricoleur* contemporáneo ha de evitar caer en la tentación de que todas esas ideas que (co)habitan en ese mundo multimedia no se (re)conviertan en inagotables pastiches de autor.

La mayoría de las piezas que hemos citado se encuentran en Internet, en los propios canales de *You Tube* o *Vimeo* de los autores, en la reciente plataforma PLAT o en el catálogo de la joven distribuidora HAMACA (*media & video art distribución from Spain*), que ha jugado un papel clave para configurar y tejer precisamente eso: una red o tejido artístico y/o cinematográfico (su catálogo abarca piezas de distintas disciplinas) más o menos estable, en expansión y que se retroalimente con otros agentes (otros canales de internet, festivales…) con los que interactúa.

Procedente del campo del videoarte, pero abrazando sin prejuicios trabajos documentales, en 2007 nació la distribuidora HAMACA, constituida ante la ausencia en España de un organismo capaz de entrever y catalogar un panorama en el que el videoarte se mezclaba de manera cada vez más fructuosa con formas procedentes del ámbito del documental o experimental. A través de su página web[13], HAMACA ofrece el acceso a la mayor parte de los títulos de las más de 500 piezas que presenta, todos ellos digitalizados, y del mismo modo, ejerce en nombre de los autores las labores de gestión, difusión y alquiler de sus trabajos, al tiempo que crea una base de conservación de un patrimonio creciente, dotando a esos autores de una plataforma estable para su difusión y rentabilización nacional e internacional. Sin duda, el *net.art* o *media art* posee unas cualidades que "ante la proliferación

[13] Disponible en : http://www.hamacaonline.net
(Última consulta: 15/04/2015)

creciente de dispositivos no especializados (como sí lo son el museo o la galería) de exposición y presentación pública de las producciones artísticas, hace cada vez más acertado el anuncio benjaminiano de una transformación radical de modo y el sentido de la experiencia de lo estético en la era de la reproductibilidad, ahora ya telemática. Una nueva forma de experiencia que nunca más podrá considerarse reservada a la exposición especializada y condicionada objetualmente de la obra como 'única' y vinculada a un origen –a un 'original' también, por tanto– espaciotemporalmente delimitado" (Brea, 2002: 35).

El trabajo en red en lo que atañe a las nuevas formas de distribución, presentación y exposición de las prácticas artísticas tiene mucho que aportar indudablemente. Nos encontraríamos ante un medio autónomo que en sí mismo "se anuncia capaz de articular sus propias estrategias de presentación, distribución y recepción, con un enorme potencial de reorganizar las audiencias, e incluso la propia estructuración de lo 'público', en última instancia" (Brea, 2002: 35).

Las plataformas PLAT o HAMACA que acogen la mayoría de las obras de los autores que en esta investigación se han citado, junto a otras obras de más de un centenar de artistas españoles, son plataformas que incentivan la presencia de las producciones videográficas actuales e históricas en las programaciones nacionales e internacionales además de abrir mercado en los nuevos medios de comunicación.

7. Conclusiones

Este repaso que ha pretendido describir los desplazamientos y la circulación de los diferentes flujos en la distribución y difusión del documental contemporáneo, quedaría inconcluso sin citar, de un modo escueto aunque sea, la presencia de otros agentes o actores más o menos esenciales en este panorama.

De este modo, cabría destacar el papel que ha jugado la revista digital *blog&docs*[14], creada en 2006 por Elena Oroz y M. Martí Freixas, que combina la crítica y la reflexión pero que a su vez, se ha configurado también como plataforma de producción, difusión, apoyo y debate. Quizá lo más interesante de *blog&docs* sería, "la capacidad para convertirse en aglutinador de una comunidad dispersa de autores, lectores, críticos y espectadores, figuras diversas que se contaminan y mezclan de manera constante. Una noción, la de comunidad, que ayuda a entender y acotar algo más los confines de este movimiento, por lo general disperso, pero muy necesitado de vínculos y aglutinadores" (de Pedro y Oroz, 2010: 79).

Aunque resulte irrebatible, el cine ya no tiene un lugar exclusivamente suyo, un ámbito propio, porque hoy en día está en todos los ámbitos que tienen que ver con la comunicación y la estética. En esta era audiovisual resulta necesario la reflexión teórica, que junto a la crítica, "contribuye a definir la idea que una sociedad tiene del cine y, por tanto, los comportamientos, expectativas y juicios que se refieren al cine (…) De ahí que las preguntas vengan de 'fuera' y quieran llegar 'más allá'. Porque el cine se prolonga y se funde con otros muchos ambientes. Por eso la teoría no puede ofrecer respuestas unívocas, lineales, definitivas; su única posibilidad es ofrecer 'redes de investigación' que persigan y abarquen el objeto investigado. La teoría es entonces saber fragmentado y disperso. Un saber 'sobre' cine y al mismo tiempo 'más allá' del cine. Para conservarlo entre nosotros al menos por un momento" (Casetti, 1994: 346).

Esta investigación ha buscado en todo momento apuntar las coordenadas por las que nos podemos desplazar en el documental contemporáneo. Por ello, en cuanto que persigue establecer un marco teórico, nos parece pertinente para concluir traer una aguda reflexión que el célebre Francesco Casetti realiza al respecto: "una teoría es un mecanismo que fija y resalta ciertos

[14] Disponible en : http://www.blogsandocs.com/
(Última consulta: 15/04/2015)

contenidos del pensamiento, ciertos procedimientos de la observación, ciertas actitudes de cara al mundo; los fija en el sentido de dotarlos de una forma más o menos vinculante; los resalta en el sentido de adoptarlos como método del quehacer de los estudiosos. Una teoría, es además, un saber que circula entre los expertos, y a través de ellos en ambientes humanos más amplios, y que produce discusiones, adhesiones y contrastes" (Casetti, 1994: 346).

Concluyamos, pues, uniéndonos de nuevo al pensamiento de Casetti, intentando contemplar ese horizonte teórico del documental contemporáneo español como un hecho histórico, es decir, "intentar constituir un discurso que aparece en el mundo, en un determinado tiempo y en un determinado lugar". En este sentido es una realidad histórica: algo que refleja el camino (incluso el errar) del pensamiento.

Bibliografía

ALCOZ, A. (2011). "(Infra)Estructura experimental". En: N. Aramburu y C. Trigueros. *Caras B de la historia del vídeo arte en España.* Madrid: AECID/mimadre ediciones.

ARAMBURU, N. y TRIGUEROS, C. (2011). *Caras B de la historia del vídeo arte en España.* Madrid: AECID/mimadre ediciones.

BARTHES, R. (1997). *El grado cero de la escritura; Seguido de nuevos ensayos críticos.* México: Siglo XXI.

BELLOUR, R. (2009). *Entre imágenes. Foto, Cine. Video.* Buenos Aires: Colihue.

BONET, E. (1995). "Medida vectorial de las formas de onda de sucesivas señales de vídeo y otras observaciones anexas para un libro-registro de herramientas, reparaciones y mantenimiento". En: E. Bonet. *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años.* Madrid: MNCARS.

BREA, J.L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

BRUZZI, S. (1999). *New Documentary: A critical introduction*. London: Routledge.

CATALÀ, J.M. (2005). *La imagen compleja. Fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: UAB.

CATALÀ, J.M. (2010): "La necesaria impureza del Nuevo Documental". En: *Líbero*, vol. 13, núm. 25, junio.

CATALÀ, J. M. (2010): "Nuevas vías del documental". En: A. Weinrichter (ed.). *DOC. El documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastian.

CERDÁN, J. (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

CERDÁN J. y TORREIRO, C. (eds.) (2007). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.

CASETTI, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

CASETTI,, F. (2007). "Theory, Post-Theory, Neo-Theories: Changes in Discourses, Changes in Objects". En: *Cinémas*, vol. 17, núm. 2-3.

DELEUZE, G.(1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

DE PEDRO, G. y OROZ, E. (2010). "Centralización y dispersión (Dos movimientos para cartografiar la 'especifidad' del documental producido en Cataluña en la última década)". En: C. Torreriro (ed.). *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo (1995-2010)*. Madrid: Cátedra.

DERCON, C. (2003). "Gleaning the Future form the Gallery Floor". En: *Senses of Cinema*, núm. 28, octubre.

FERNÁNDEZ, V. y GABANTXO, M. (eds.) (2012*). Territorios y Fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco (UPV/EHU).

FERNÁNDEZ, V. (ed.) (2014*). Territorios y Fronteras. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco (UPV/EHU).

GAINES, J.M. (1999). "The Real Returns". En: J.M. Gaines y M. Renov (eds.). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GIANETTI, C. (1997). *Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: ACC l´Angelot/Goehte Institut.

LEIGHTON, T. (2008). *Art and the moving image. A critical reader*. London: Tate.

LENNE, G. (1971). *La muerte del cine (film/revolución)*. Barcelona: Anagrama.

PAÏNI, D. (2000). "Le retour du flâneur". En: *Art Press* núm. 255, marzo.

PORTABELLA, P. (2010). Prólogo de *Mutaciones del cine contemporáneo*,. J. Rosembaum y A. Martin (coords). Madrid: Errata Naturae.

QUINTANA, A. (2008). "Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería". En: *Revista Secuencias*, núm. 27.

SICHEL, B. (2003). *Postverité*. Murcia: Centro Párraga.

WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real, el cine de no-ficción*. Madrid: T&B.

WEINRICHTER, A. (2010). "El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine/arte/museo". En: *Revista Secuencias*, núm. 32.

ZUNZUNEGUI, S. (1993). "Arquitecturas de la mirada". En: *Revista Sémiotiques*, núm. 4, junio.

ZUNZUNEGUI, S. (2008): *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, S. (2010). "Alianza y condena. El cine y el museo". En: *Revista Secuencias*, núm. 32.

ZUNZUNEGUI, S. (2012). Prólogo del libro *Territorios y Fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*, V. Fernández y M. Gabantxo. (eds.). Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, (UPV/EHU).

6

Una propuesta de vertebración del Novo Cine Galego: lo procesual y la marca documental

Fernando Redondo Neira, Universidad de Santiago de Compostela

Xurxo González Rodríguez, Universidad de Santiago de Compostela

1. Introducción

EN LA DÉCADA de los años 80, Godard anunciaba la muerte del cine y aguardaba con impaciencia lo que vendría después. Coincidiendo con los fastos del centenario del cine, los hermanos Peach también estaban expectantes por el futuro de la disciplina denominándola "poscine". En el caso español, por su parte, Ángel Quintana ha llamado la atención sobre lo que, casi inadvertidamente, comenzaba a gestarse en estos últimos años del siglo pasado. Tomando *El sol del membrillo* como referencia (Víctor Erice, 1992), este autor alude a una semilla que entonces se sembraba y que tardaría diez años en germinar, el proyecto de un cine nuevo que debería renovarse formalemente a partir de un cine de lo real: "Esta remodelación debía llevarse a cabo desde los márgenes del aparato industrial y con una clara voluntad de articular otras escrituras de carácter marcadamente referencial" (Quintana, 2010: 56). Posteriormente, una serie de críticos hicieron circular el término "mutaciones" para intentar así comprender el rumbo de las

nuevas prácticas cinematográficas. Todas estas reflexiones teóricas cuajaron en España en el año 2004, con un ciclo del Museo Reina Sofía comisionado por Berta Sichel que se denominaba "Cine casi cine", una nueva manera de entender el cine –innovadora, arriesgada – que habría de chocar con cierta inercia conservadora del cine español, pues, de entrada, este "otro cine" vendría representado por elementos aislados que se situaban al margen del sistema establecido. A comienzos del siglo XXI, se abrirían algunas grietas en la propia institución cinematográfica española por las cuales iban a asomar algunas notas disonantes: Jordá, Guerín, Portabella, Recha, Serra… En Cataluña se encontraba el laboratorio perfecto para experimentar con las nuevas ideas cinematográficas, sobre todo alrededor de iniciativas como el Máster de Documental de la Universidad Pompeu Fabra. Finalmente, todo comezó a tomar cuerpo en 2007, cuando dos críticos y estudiosos del cine, Antonio Weinrichter y Josetxo Cerdán, comisionaron *D-Generaciones*, un ciclo de cinema incluido en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas.

En este escenario, sucintamente resumido aquí y sin duda incompleto, asistimos en 2006 a un cambio político en Galicia que hará posible aplicar una politica audiovisual innovadora con la cual se intentará que las ayudas lleguen a recaer en personas físicas. La Axencia Audiovisual Galega (AAG), organismo dependiente de la Xunta de Galicia, trabajó hasta 2009, año en que fue absorbida por la Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), para que esas subvenciones supusieran para sus beneficiarios los mínimos problemas administrativos. Fue así como en 2009 podemos hablar de la cristalización de las "axudas de talento", un esfuerzo nucleador por parte de un organismo que apostaba por la produción al margen de la industria, si bien, ese mismo año, por el contrario, un nuevo giro político dio lugar al abandono paulatino de esta línea de apoyos procedentes de la administración autonómica. Un grupo de críticos, reunidos en lo que se dio en llamar Acto de Primavera, intentó llamar la atención de los nuevos dirigentes políticos sobre los cineastas y películas que comenzaban a despuntar. Es lo que se llamó el Novo Cinema Galego (NCG).

Lo que sucedió en Galicia fue lo más ilustrativo que se dio en España sobre la evolución del cine. Obviamente el contexto fue igual al de otras partes del estado español: democratización tecnológica, cinefilia, bajos presupuestos, equipos pequeños, riesgo artístico, experimentación... Pero en Galicia todo esto vino impulsado por una concreta política gubernamental. Había un organismo sobre el que gravitaba todo, los cineastas se conocen, colaboran entre sí, se prestan equipos, participan en proyectos colectivos, conviven... En España también se habló de "otro cine", pero fueron focos aislados que no estaban relacionados, que echan por tierra, de algún modo, algunas denominaciones de la crítica más comprometida como "Impulso colectivo" y otras imágenes más ilustrativas como "Archipiélago". Si recogemos el guante de esta última denominación podemos decir que una de las islas más relevantes de ese achipiélago fue el "otro cine" hecho en Galicia.

2. Novo Cinema Galego

Todo lo anterior constituye el marco general en el que se sitúa un ya abundante inventario fílmico que, no por diverso y heterogéneo en sus propuestas estéticas, deja de compartir ciertos elementos comunes. Apuntemos, entre los más destacados, la pretensión de construir un cine marcadamente subjetivo, que se nutre de las emociones y de la experiencia de sus creadores, que busca recrear una mirada propia, desprejuiciada y abiertamente cinéfila, volcada hacia la experimentación formal y narrativa; una mirada propia y singular que se concrete en una puesta en imágenes que sea cauce para la expresión de una lengua y una cultura propias; un cine, en definitiva, hecho desde Galicia, que se inscribe en un determinado sistema cultural, del cual se nutre y al cual alimenta.

Hablamos, además, de un cine de indudable visibilidad internacional, con una demostrada capacidad para mostrarse, hacerse ver y circular; un cine que, pese a la consabida dificultad para acceder a los circuitos comerciales convencionales, está disfrutando de una exitosa presencia en festivales. Citemos, a este respecto, algunos ejemplos: *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010), premio FIPRESCI en Cannes; *O quinto evanxeo de Gaspar*

Hauser (Alberto Gracia, 2013), premio de la crítica en Rotterdam; *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013), premio al mejor director emergente en Locarno.

Sin abandonar la cuestión de la visibilidad, se advierte la dificultad de la crítica cinematográfica española para establecer un canon posible del cine actual. La ambigua etiqueta del "Otro cine", donde teóricamente se incluye también al NCG, quedó reflejada en el número dedicado a ello en la revista *Caimán* (septiembre de 2013). La idea de alteridad, con la que un cine que se mueve en el diverso mundo de lo vanguardista o lo experimental se opondría a aquel otro más afín a los postulados industriales, sigue presente en las reflexiones vertidas en esta misma revista en entregas posteriores, dando cuenta, de nuevo, de la dificultad para establecer definiciones más precisas en el caso del panorama global del cine español: "Ese 'otro cine español', o como sea que se le quiera llamar –porque todos los que leemos algo sobre él sabemos bastante bien a qué heterogéneo conjunto de películas y de cineastas se refiere el concepto en cuestión– sigue abriéndose camino por múltiples canales y foros" (Heredero, 2013: 3)

En aquel reportaje de *Caimán* no figuraba como tal la marca NCG (¿por considerarlo políticamente incorrecto?, ¿por denotar algún tipo de pulsión nacionalista?), pero sí lo hará en uno posterior publicado en *Cahiers du cinéma,* donde, contribuyendo como es obvio a la visibilización internacional del movimiento, se analizaban con mayor acierto algunas de las principales obras y se abordaban las causas que hicieron posible su creación y difusión (Azalbert, 2013: 58).

Si cerramos ahora un poco más el foco sobre el *corpus* de películas, o más exactamente sobre "lo documental", identificamos ahí el objeto de nuestro interés: lo procesual entendido como el rastro dejado sobre la superficie del discurso de las tareas de creación, abordable también aquí como método y como resultado, como la decisión de haber escogido una determinada ruta para explorar lo real y no haber retirado luego del todo los indicadores de dicha ruta. Al analizar el arsenal expresivo que ha marcado la evolución reciente

del documental, Weinrichter alude, precisamente, a "la puesta en primer término de los procesos de producción de sentido" como uno de los estilemas de este nuevo cine, junto con la estética amateur, el uso alegórico del material de archivo o la voz poética, entre otros (Weinrichter, 2010: 28). Además, si antes mencionábamos la decisiva intervención de la administración en la emergencia de este movimiento, habrá que concretar ahora cómo esta actuación alcanza a lo que aquí llamamos lo procesual, pues también este rasgo característico está en buena medida inducido por aquella actuación. Y así, un punto esencial de la convocatoria de ayudas a creadores de la Xunta de Galicia aludía al tipo de filmes que se buscaba priorizar: "Que apuesten por el proceso de rodaje-gravación como método de encontrar una historia, para captar una experiencia reveladora que habría sido imposible prever literariamente o preparar dramáticamente, o para crear un universo propio comunicable" (Diario Oficial de Galicia, nº 76, 23 de abril de 2010).[15]

3. Elementos procesuales del Novo Cinema Galego

Una vez establecido el marco contextual, diseccionaremos ahora los distintos agentes que intervienen, de manera decisiva, en el proceso heurístico del NCG. Nos serviremos de esta taxonomía para hacer una lectura transversal sobre el fenómeno intentando sintetizar todas las contingencias que en él intervienen. Cada apartado constará de una pequeña explicación e incorporará un ejemplo que nos permita ilustrar las variantes que contribuyen a identificar la condición procesual. No estará de más advertir que afrontamos aquí el concepto de documental desde una perspectiva amplia, más desde "lo documental" que desde "el documental" convencionalmente

[15] Estas prescripciones estéticas de los proyectos subvencionables contemplaban, además:
- Que propongan una ruptura con los códigos narrativos convencionales, es decir, que vayan más allá del tratamiento formal de las imágenes, de los virtuosismos del montaje, de un uso del sonido innovador, de un mestizaje de géneros o de la alteración más o menos radical de la linealidad narrativa.
- Que supongan una indagación subjetiva radical o una exploración de universos temáticos por los cuales no se aventuran con frecuencia las obras audiovisuales.

entendido, máxime cuando ya consideramos suficientemente asentado el consenso acerca de su naturaleza híbrida, su capacidad para adentrarse en los territorios de la ficción sin por ello dejar de atender a una representación de lo real. En otras palabras, la grandeza del documental reside "en el cúmulo de posibilidades que el medio ofrece de poder trabajar directamente con el flujo informe de lo real" (Català y Cerdán, 2008: 13). E igualmente la ficción se desarrolla, en ocasiones, desde el interior de la realidad, sobre un nítido marco documental, como así demuestran algunos de los títulos que aquí comentaremos, evocando de este modo aquella reflexión de Josep Maria Català según la cual los filmes rodados en escenarios naturales afrontan una tensión entre el espacio ficticio de la narración y el fondo documental que capta inadvertidamente la cámara (Català, 2013: 69). En fin, solo queda unirnos a la ya nutrida nómina de estudiosos que han optado por orillar la dialéctica documental / ficción, pues ha llegado el momento de "colocar un pie a cada lado de la línea fronteriza que divide estos dos territorios, ya que en realidad, y en oposición a lo que la historia oficial nos ha hecho ver, son territorios no tan diferentes entre sí" (Fernández y Alonso, 2013: 74).

Recurriremos, también, por otro lado, al conocimiento previo que los autores tenemos de los avatares, las circunstancias o los condicionantes que han incidido en cada una de las producciones abordadas y que, yendo más allá de lo estrictamente fílmico, han contribuido también, en buena medida, a moldear los discursos.

3.1. Producción

La práctica cinematográfica de nuestros días está auspiciando nuevas maneras de entender la puesta en marcha de los proyectos cinematográficos, nuevas maneras de hacer cine focalizadas en el recorte de presupuestos y la concreción expresiva. Ello ha supuesto, tal y como viene observándose en los primeros años del siglo XXI, el cuestionamiento de las tradicionales prácticas industriales. Obviamente, el hecho más definitorio fue el acceso a las nuevas tecnologías y la plena inserción en el universo digital, una democratización en el uso de dispositivos y equipamientos que

hicieron tambalearse ciertos aspectos consensuados de la práctica cinematográfica, posibilitando así la irrupción de un cine independiente situado al margen de los estándares establecidos en épocas pasadas, y que venían marcados por una programación férrea de los planes de rodaje.

La aparición de este cine nuevo atiende a un muy diverso tratamiento presupuestario y, sobre todo, destaca por la puesta en pie de proyectos sostenidos sobre un exiguo apoyo financiero, circunstancia ésta que nos conduce a hablar de un cine de muy bajo presupuesto, o también denominado *low-cost*. Esta merma de la ayuda económica implica que los proyectos presenten un mayor equilibrio entre apoyo económico y propuesta formal del filme en cuestión. Pero en Galicia se dio una circunstancia singular: las "axudas de talento" permitían que los creadores lograsen la ayuda directa de la administración obviando la figura del productor. Por primera vez la administración ofrecía este respaldo sin la exigencia de recurrir a la empresa, a la figura jurídica, y reconociendo a la persona física (González, 2014). Estas ayudas adoptaban la forma de becas de creación y tenían como característica principal que, para largometrajes, las cantidades máximas rondaban los 20.000 euros y se disponía de un período reducido para realizarlos, concretamente aquel que correspondía con el ejercicio presupuestario de la Xunta de Galicia.

Estas limitaciones y procedimientos fueron comunes para todos los creadores y en todos causó su incidencia. Pero probablemente el caso más representativo de esta casuística fue *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013). La propuesta de largometraje consistía en un documental ensayístico sobre la mítica costa gallega que relaciona la inmensidad del paisaje y la proximidad del hombre que la habita. En este intento de encontrar una línea de actuación, observamos en la propuesta cierto grado de contingencia etérea. A pesar de tener muy claros los enlaces referenciales en el cine contemplativo (Benning, Lockhart, Hutton), el proyecto presentaba serias dificultades para ajustarse a los plazos exigidos por la convocatoria de ayudas de la administración.

Habiéndose trasladado a vivir a la Costa da Morte durante largas temporadas, para acceder así a un mejor conocimiento de la geografía física y humana objeto de su documental, el director llegó a la zona envuelto en un mar de vaguedades donde a los recuerdos de la infancia se unían ciertas actitudes intelectualizantes de abordar el paisaje. Finalmente, en la definción del proyecto jugaría un papel importante el redescubrimiento del territorio.

El plan inicial consistía en captar imágenes de la comarca a lo largo de todo el año, actuando a modo de un cazador de momentos, un cazador solitario dispuesto a que la realidad se revelara, tal como aquel territorio pareceía demandar, espectacular pero sin artificios. Esta intención, no obstante, hacía imposible el compromiso de respetar los plazos de entrega de la justificación administrativa del proyecto. La comprensión de los técnicos de la AGADIC hizo posible que se flexibilizaran los tiempos. La "axuda de talento" de *Costa da Morte* fue concedida en 2011 y el estreno mundial de la película tuvo lugar en el Festival de Locarno de 2013. Entre ambas fechas se pudo finalizar el rodaje y llevar a cabo el montaje. Conviene advertir, a este respecto, que las películas subvencionadas por la Xunta de Galicia se veían en la necesidad de cumplir con lo estipulado por la administración en todo lo relativo a llevar el filme en cuestión a buen puerto. Una exigencia que alteró en gran medida los proyectos: en los dossieres se planteaban unas determinadas ideas, se entregaba una versión provisional y se estrenaba otra bien distinta.

La producción del NCG no solo fue propiciada por las ayudas institucionales. También se benefició de la convocatoria de otros agentes culturales de Galicia que vieron en el cine una interesante posibilidad de proyección. Así, entre estas iniciativas podemos nombrar varios proyectos colectivos en los que distintos cineastas colaboraron desinteresadamente en la realización de estas pequeñas piezas, bien por participación cultural (*Proxecto Nimbos,* 2014), bien por apoyo a una idea cinematográfica (*Chanfaina Lab,* 2014), o bien por afinidad social (la película de *A Casa das Atochas*, 2012). Son propuestas que, aparte de compartir temática, intención o propuesta

estética general, deben realizarse en un tiempo o en un lugar determinados.

Y a rebufo de toda esta efervescencia también hay que destacar un último impulso para generar proyectos: la autogestión. A esta modalidad se pueden adscribir todos aquellos directores animados por ahondar en las posibilidades de la creación cinematográfica. Son directores, sobre todo, a los que les mueve una marcada cinefilia, que se interesan por proyectos de especial afán innovador, proyectos abordables sin apenas financiación y convencidos de que, pese a todos los obstáculos, son capaces de llegar hasta el final. A este abanico se pueden incorporar películas como *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), *Fragmentos de Brand* (Carlos Osorio, 2012), o *VidaExtra* (Ramiro Ledo, 2013).

3.2. Rodaje

Es en la fase de rodaje donde interaccionan un mayor número de variables que inciden, de una u otra forma, en el resultado final. Se llega a él con una idea preconcebida más o menos escrita que se intenta materializar en imágenes. En este proceso la idea inicial va perdiendo en definición para poder ajustarse a las condiciones de la realidad en la cual se habrá de ejecutar aquella intención primera. Un sentimiento de pérdida del que hablaban Woddy Allen y Jean-Luc Godard en el documental de este último titulado *Meetin´ WA* (1986). El cineasta norteamericano comentaba allí que "la idea original de partida va perdiendo sustancia desde la cabeza del guionista al guión, pasando por el rodaje y hasta el montaje final". Probablemente, de todas estas transiciones, es en el rodaje donde se da un mayor grado de reajuste e improvisación.

Los numerosos casos en el NCG así lo manifiestan. Volviendo a *Costa da Morte*, comprobamos como Lois Patiño quería implantar un dispositivo semejante a *Double Tide* (Sharon Lockhart, 2009), donde la distancia de la imagen del paisaje dialoga con la distancia del sonido de la voz humana. Pero este teórico diálogo a dos bandas se rompe al manifestarse el autor, como así demuestra la confusión de los personajes a la hora de expresarse en gallego condicionados por

las preguntas en castellano de Patiño. Estamos, entonces, ante una significativa rémora que lastra la intención inicial del proyecto, si bien constituye, a su vez, un rasgo procesual muy evidente que podría pasar desapercibido para el público no conocedor del territorio pero que interfiere, de una manera perjudicial, en la recepción del espectador gallego.

Otra película en la que se lleva a cabo una reformulación de la idea inicial en el rodaje es *Jet Lag* (Eloy Domínguez Serén, 2014).[16] Bien el infortunio - o la buena suerte, según se mire - o bien simplemente el azar, cambiarán los planes previos. La idea primigenia era hacer un documental sobre un trabajo nocturno: un empleado de una gasolinera. Lo que parece un documental contemplativo donde no cabría esperar ninguna acción llamativa más allá de lo previsible en la situación planteada, tomará un giro radical cuando en el espacio y en el tiempo asignados al rodaje irrumpa la huida de un famoso delincuente y la correspondiente persecución por parte de la policía. El pequeño equipo de filmación, conformado únicamente por director y productora, no tendrá más remedio que evidenciar el proceso, trastocar la idea inicial y pasar al terreno del thriller o del policiaco.

Donde ya se contaba previamente con las posibilidades que podía dar la improvisación es en el cortometraje documental *Ser e voltar* (2014), de Xacio Baño.[17] El director se dirige a la casa de sus abuelos con el fin de mostrarles en qué consiste el oficio del cine. En este caso, el trabajo de Baño se basa en una puesta en escena donde suscitar y registrar los comentarios de sus abuelos. El cortometraje se impregna de las características del proceso: por esa composición teatral, por ese carácter provisional, por los fallos en las convenciones, por la evidencia del artificio…

3.3. Montaje

El montaje, como es sabido, ofrece la posibilidade de corregir, subsanar, ajustar, precisar... cualquier operación de este tipo que

[16] Estrenada en el Festival de Cine Europeo de Sevilla, en octubre de 2014.
[17] Participó en el concurso de cortometrajes del Festival de Locarno 2014.

permita arreglar, hasta donde sea posible, cuanto haya resultado fallido en las fases previas de producción. Obviamente, requiere mucha inventiva, recursos creativos, capacidad expresiva; pero jugar con "cartas marcadas" e intentar reflotar un proyecto también es un reto para cualquier creador.

No cabe duda de que si hay un largometraje donde el montaje dejó una mayor impronta es en *O quinto Evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013), título que bien puede ejemplificar el hecho de que la suma de limitaciones puede, paradójicamente, convertirse en un elemento a favor de un mejor resultado creativo. El proyecto había recibido una "axuda de talento" muy justa para un largometraje: 12.000 euros. A esta limitación se unió el deseo irrenunciable del director de filmar en celuloide. La película disponible para el rodaje era de apenas 2 horas y la duración final de la película está en torno a los 61 minutos, lo que supone una proporción de aprovechamiento en justo la mitad de los brutos disponibles. Esto obligaba a trabajar con un plan milimétricamente calculado y exigía utilizar casi todas las primeras tomas. Como el material disponible en el montaje era muy reducido, el director, en colaboración con la montadora Diana Toucedo, se vio en la necesidad de hacer un trabajo impecable de máximo ajuste, con un tono de elevada experimentación con las imágenes, incorporando material a priori desechado, incorporando intertítulos, pruebas de cámara…

3.4. Guión

El guión, que para lo no-ficción, y según los casos, sería más recomendable hablar de escaleta o simplemente de tratamiento, puede incorporar ya desde un primer momento la idea de proceso, o al menos la intención de trabajar con ello; puede ser, en definitiva, el tema o motivo sobre el que se organice todo el proyecto. Las historias que enmarcan estos procesos son las que hablan de una búsqueda, de un periplo o de una trasformación. Esta excusa argumental es suficiente para apuntalar la estructura de una película; sería, tambíen, una introspección ontológica que desgranará la naturaleza del artificio.

Como ejemplo de este caso en el NCG tenemos dos películas: *Canedo* (Weare QQ, 2011),[18] y *La Brecha* (Marcos Nine, 2012).[19] A las dos les une una especie de consideración de "arte durmiente" que documenta un proceso artístico. Esta circunstancia era muy usual en la década de los 60 y 70 donde los distintos movimientos vinculados a la modernidad de las artes plásticas recurrían al happening, las performance, las instalaciones o intervenciones, que eran filmadas primero en cine y después en vídeo. Probablemente el más próximo a esta filiación sea *Canedo*, debido quizás a la formación en Bellas Artes del dúo creador. *Canedo,* que hace referencia a la localidad cercana a la ciudad de Ourense donde nació Vicente Vázquez, se propone como el seguimiento de todo el proceso de elaboración de un libro desde que se corta el árbol, un seguimiento procesual que se revela como sugerente fórmula para abordar el tema de la identidad. Por otro lado, *La Brecha*, es una reflexión sobre el proceso heurístico del cineasta, quien pasa de estar al pairo de la inspiración a dialogar con un artista plástico, a estudiar el material, a manipularlo y, finalmente, indicar el resultado final. *La Brecha* sería el sortilegio por el cual la luz queda registrada en el celuloide, una reducción del proceso cinematográfico a una ilustración del mínimo gesto intencionado por parte del artista en busca de un significado.

3.5. Mirada

La mirada, como subjetivización de la visión, como modo de ver las cosas, es un concepto escurridizo, una especie de tamiz que se interpone entre el cineasta, la cámara y la realidad. Una construcción de las imágenes es reconocible, puede venir determinada por algún canon, es el espacio donde se reconoce una prioridad, allí donde salen a la luz sus andamiajes, sus acentos, sus intereses y sus focalizaciones. Pueden ser miradas translúcidas y originales o, por el contrario, estar contaminadas a nivel referencial. Normalmente, la mirada de un cineasta es capaz de reconocerse a lo largo de su

[18] Pareja artística compuesta por el gallego Vicente Vázquez y la vasca Usue Arrieta.

[19] Estrenada en el Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI 2013 (Buenos Aires-Argentina).

filmografía pero menos habitual es que la mirada cambie de una manera radical en la misma película. En el NCG se produce el extraño fenómeno de las películas-díptico, que parecen dos en una, que tienen una especie de cara A y cara B. Probablemente el caso más significativo sea el de *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010). La sinopsis se puede reducir a lo siguiente: un profesor de cine (interpretado por el propio cineasta) de una escuela de Tánger tiene dificultades para continuar con su cometido. Los alumnos se rebelan ante sus métodos excesivamente rígidos y deciden conducir ellos la película intentando filmar lo que les gusta. La primera parte de la película se articula por medio de dinámicas más o menos convencionales donde se reflejan las clases caóticas, las prácticas tiránicas y los problemas que va acumulando el docente, quien acabará delegando en un compañero, Shakib. Bajo su tutela, los niños filman de una manera más libre y poética. *Todos vós sodes capitáns* adopta, finalemente, la forma de un artefacto metalingüístico construido sobre la endeble frontera entre la ficción y el documental y que, aproximadamente a mitad de metraje, realiza un giro importante al abandonar preconceptos y optar por adentrarse por senderos más líricos.

Pero este recurso no era algo nuevo en el NCG. Así, podemos retroceder hasta *Bs. As.* (Alberte Pagán, 2006), que aborda la problemática de la emigración entre Galicia y Argentina por medio de la narración *over* mientras la imagen se ocupa de una especial sinfonía de la ciudad. La película tiene dos partes bien diferenciadas correspondiendo a las voces de la narración y separadas por material de archivo de la dictadura a rgentina. En la primera es la madre del cineasta quien recuerda la emigración hacia Argentina y lo hace sobre tomas elevadas de la ciudad. En la segunda es una prima del director, quien, ante la crisis económica aquel país, está pensando en hacer el camino inverso, emigrar a Galicia, y lo hace con imágenes a nivel del suelo. La película de Pagán traza una especie de círculo en la trayectoria de la emigración haciéndola universal.

Esta composición dual también se observa en una película muy deudora de *Bs. As.: Vikingland,* de Xurxo Chirro. El título figura casi en la mitad de la película, de modo que establece una primera parte

donde se informa al espectador, donde se presentan los personajes, los espacios y la situación; y una segunda centrada en la experiencia del trabajo en alta mar a bordo de un buque de transporte de mercancías. Este pliegue viene a representar los dos tonos de la película: por un lado, tenemos todas las cualidades narrativas de la imagen que nos sirven de "caballo de Troya" para acceder a una parte donde predomina una mirada más contemplativa y en la que se propone al espectador que viva y sienta los tiempos y las dificultades del trabajo de los marineros.

3.6. Tecnología

El cine como arte fuertemente determinado por la componente tecnológica, su evolución marcada por la incorporación de innovaciones que buscan una mejor aprehensión de la realidad, conllevan que cada nuevo perfeccionamiento vaya solapando equipamientos, dispositivos o soportes de los cuales quedarán, pese a su aparente obsolescencia, muchas imágenes como documentos de su uso. En la última década, con la incorporación al universo digital, surgen nuevas prácticas cinematográficas basadas en la recuperación de material analógico. Ahora, para hacer cine ya no se necesita filmar con la cámara. Se puede manipular un material encontrado y dotarlo de un nuevo sentido. De este modo el trabajo en el cine se asemeja cada vez más a la literatura o a las artes plásticas.

Esto se puede comprobar en una película como la ya citada *Vikingland*. El director (acreditado en el filme como "manipulador"), Xurxo Chirro, encuentra en su casa unos vídeos del tiempo en que su padre estuvo emigrado en el Norte de Europa y decide editarlos, no para que cobren un nuevo sentido (objetivo primordial del cine de apropiación o de metraje encontrado), sino para contar con mayor empaque la historia que ya contaba ese material: un marinero compra una cámara para grabarse a él y a sus compañeros dentro de un ferry que hace la ruta entre Dinamarca y Alemania.

El condicionante tecnológico y su inscripción en el discurso debe entenderse, también, como exprexión de una cierta aceleración temporal a la que está sometido el equipamiento audiovisual, como

aquí se refleja entre el año 1992 del registro videográfico analógio y el 2011 de su tratamiento digital, lo que puede llevarse al terreno significante: "Esta elemental consideración tecnolóxica conduce a recepción actual deste material cara un terreo de significación ocupado pola idea esencial do paso do tempo, do que, en verdade, ningunha imaxe do real, como a que nos ocupa, pode desprenderse, pero que neste caso se insire, á súa vez, no contexto semántico da emigración" (Redondo Neira y Pérez Pereiro, 2013: 58).

La película tiene muchos sustratos de lectura: la evolución de la acción y de los personajes, la evolución del documento, la deriva tecnológica, el esfuerzo en la construcción de la mirada, la relación del hombre y la cámara… En *Vikingland* asistimos a un proceso de aprendizaje donde el espectador se suma al grupo de marineros gallegos protagonistas de las imágenes. Un período de tiempo donde cambian los ánimos, donde cambia la climatología pero donde también cambia su relación con la tecnología.

Para seguir con este caso procesual condicionado por la tecnología no vamos a cambiar de cineasta y seguiremos hablando de Xurxo Chirro, quien se caracteriza por intentar sacar todo el partido posible al equipamiento que tiene a su disposición. Chirro hace un cine derrotado, que no fracasado, un adjetivo entendido aquí en su sentido náutico, según el cual hacer cine supondrá sopesar todos los problemas que habrá que sortear para sostener la producción. En su segundo largometraje, *Une histoire seule* (2013), codirigido con Aguinaldo Fructuoso, se establece un juego epistolar de imágenes entre Ginebra y Santiago de Compostela. Utilizando un teléfono móbil y el programa wetransfer, de transferencia de archivos, se reconstruye aquí una experiencia vivida por ambos directores en Suiza, una anécdota personal y cómica de cuando quisieron conocer a Jean-Luc Godard y se equivocaron de pueblo. La película, calificable de primigenia y expositiva en su planteamiento narrativo, está constantemente tutelada por un proceso performático muy lúdico.

Pero lo que vino a favorecer, principalmente, la tecnología digital fue una mayor versatilidad durante el rodaje y la posibilidad de jugar

con espacios y tiempos. En este sentido, habrá que destacar otro trabajo de Alberte Pagán, *Eclipse* (2010), donde graba unos segundos del jardín de su casa todos los días a lo largo de un año.

3.7. Ideología

En todo acercamiento que se haga a los nuevos cines se evidencia una dialéctica con el cine previo que suscita una reacción. Normalmente se produce un rechazo de la generación anterior, de sus procedimientos y sus películas. Una acción contestataria que viene refrendada por posicionamientos contrarios o radicales. Al igual que sucede con los nuevos cines de los años 60 y 70, en el NCG se produce una revolución respecto a lo anterior. A pesar de estar ya en un nuevo siglo, este movimiento se asemeja a los nuevos cines predecesores en que se ampara en el acceso a procedimientos de producción más que explicitar discursos. Las limitaciones económicas provocan la aparición de soluciones propias de la modernidad: desvelar el artificio, preponderancia de la no-ficción, teatralidad, puestas en escena *brechtianas*… Todas estas prácticas ya pueden ser consideradas políticas porque se contraponen al cine comercial tal como suscribió James Bening en su visita al Centro Galego de Artes da Imaxe: "mis planos fijos son como poner bombas a las puertas de los bancos". Por todo esto podemos decir que el planteamiento de partida es hurgar en las grietas del cine comercial y hacerlas cada vez más grandes.

No obstante, existen películas que están basadas en un proceso, éste sí, explícitamente político. Destacamos sobre todo la filmografía del ya citado Alberte Pagán, el cineasta del NCG más militante. Normalmente, Pagán establece un tiempo entre el rodaje y el montaje. A veces porque son grabaciones hechas en viajes, en otras ocasiones porque trabaja con material de archivo o a partir de planteamientos de recolección… Este método de trabajo lleva a Pagán a sostener que siempre trabaja con material encontrado: "Por comodidade, porque é o que teño preto, o que coñezo ben. E sérveme para plasmar as miñas ideas. Pero, en realidade, no momento no que o meu entorno se converte nunha imaxe gravada, queda alleado. Cando o volvo ver, durante o volteado ou a montaxe,

ten xa entidade propia, é como se non fora meu. Xa non me considero autorizado para cambialo ou manipulalo, é como se fora material encontrado. Sempre traballo así, *co meu propio material encontrado*". (La cursiva es nuestra) (Losada, 2012)".

Pagán utiliza el cine para releer el pasado o para actualizar conflictos que pretendió borrar la Historia. En *A Quen se lhe Conte...* (2011) recupera una grabación hecha casi una década antes, durante la catástrofe del Prestige. En *Outras voces ou Só a violencia ajuda onde a violência impera* (2011) recoge testimonios de injusticia social en el mundo desde finales de la década de los 90. En *A realidade* (2013) emplea imágenes relativas al conflicto militar de Colombia a lo largo de los últimos años.

Pero la sombra del pionero Pagán es muy alargada e influyó de manera determinante en otros cineastas del NCG. Su marca puede localizarse en una película como *VidaExtra* (Ramiro Ledo, 2013). Durante la última huelga general en España, Ledo se propuso grabar las reuniones y debates de los distintos comités. Ante la imposibilidad de llevar a cabo este cometido, decide recrear una cena entre amigos donde tratar temas sobre la situación política del país. La conversación se alarga y tiene que reducirla, pero las imágenes hacen patente la discontinuidad por lo que opta por la solución de la asincronía entre imagen y sonido. Mientras la conversación discurre perfectamente, las imágenes van al revés. Un recurso cinematográfico innovador que recuerda al cine experimental americano conocido en España, y especialmente en Galicia, gracias, precisamente, al trabajo investigador y divulgador de Alberte Pagán.

3.8. Estilo

Según avanzamos en el conocimiento de las películas de un mismo cineasta comprobamos cómo éste tiene un estilo personal en el que plasmar formalmente su mirada. El estilo sería entonces una especie de identificación de la escritura. Como venimos desarrolando a lo largo de este artículo, las limitaciones de producción son un condicionante que comparten todos estos cineastas y esto se plasma

a la hora de abordar los discursos. La genealogía de los estilemas también es muy parecida y, aparte de los citados condicionantes de producción, vemos que son creadores muy cinéfilos, con un decidido gusto por desenmascarar el artificio, por subrayar el proceso de la mirada.

El estilo es algo que se mantiene e incluso que une distintos trabajos de un mismo cineasta. Pero también se da el caso de que en una misma película concurran dos estilos, como ocurre en *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012). La película es una sucinta adaptación de la obra teatral *O bosque*, del dramaturgo gallego Jenaro Marinhas del Valhe. En ella, una comunidad aislada por la naturaleza (trasunto de Galicia) pretende romper esa incomunicación siguiendo las indicaciones de Baqueano, un mesías del progreso. La adaptación fue muy libre pero esta historia es el hilo central de la narración. El proyecto recibió una ayuda de la Xunta de Galicia en 2007. Se hizo un primer rodaje y unas primeras versiones de montaje. Todas las secuencias tenían vinculación con el texto y con una gran referencialidad hacia el cine no-reconciliado de Jean Marie Straub y Danielle Huillet. El proyecto recibió una segunda ayuda en 2010 por parte del ICAA, por lo que tuvo que afrontar un segundo rodaje para justificar la inversión. Enciso valoró que las primeras imágenes tenían excesiva vinculación con los Straub, de ahí que decidiera que las nuevas cogieran otros derroteros centrados en la contemplación del territorio con cierto espíritu New Age. El resultado final de *Arraianos* es una película escindida y heterogénea, que denota cierta dificultad para mantener la coherencia en el estilo ya que las dos fórmulas adoptadas tienen difícil maridaje.

3.9. Conceptual

Abordamos este último agente procesual reconociendo que es la variable que se mueve a niveles más altos de abstracción, pues incide en cuestiones super-estructurales relativas a la concepción de las formas fílmicas y su evolución en los últimos años. Y para ilustrar esto que parece difícil de explicar analizaremos dos ejemplos altamente significativos: *Dos fragmentos, Eva* (Ángel Santos, 2012) y *N-VI* (Pela del Álamo 2012).

La película de Santos es una ficción, una forma fílmica muy poco abundante en el NCG. Desde el mismo título se nos avisa que va a consistir en dos partes con la mirada muy diferenciada. La sinopsis informa de una mujer que en un fin de semana rompe su relación con su amante y conoce a un joven pretendiente. Estas dos partes tienen un planteamiento diferente: en la primera, toda la ficción está pautada y reglada mientras que en la segunda circula menos encorsetada e intenta ser más documental. En ella hay una secuencia que sería la más recomendada para ilustrar lo que es el NCG. La mujer y el joven pretendiente recalan en un bar y se ponen a hablar con un parroquiano, un "inflador de globos". El documental coloniza aquí a la ficción, se introduce en su interior al haber permitido el acceso al azar, a lo imprevisto. La secuencia no estaba en el guión y se realizó a la espera de que mejorasen las condiciones climáticas. El equipo decidió entonces rodar esta secuencia con personajes reales y basada en la improvisación, en lo que bien podría considerarse como la cristalización de esa imagen híbrida donde se fusionan ficción y documental.

La de Pela del Álamo es una película que muestra la evolución de la concepción documental que se ha dado en España a lo largo, más o menos, de la última década. Se trata de una *road movie* documental sobre el estado de abandono en que se encuentra la vieja carretera radial que va desde Madrid hasta A Coruña. Trazaría, entonces, un itinerario que remite a ese otro itinerario seguido por el documental en los últimos años. El origen del proyecto se remonta a una ayuda de la Xunta de Galicia de 2007 y la película se fue rodando a lo largo de los años hasta que se estrenó en 2013. Los fragmentos de rodaje coinciden con el discurso físico de la película, que es un compendio de episodios o *tableux-vivant* independientes hilados por el transcurso de la carretera. Se podría afirmar entonces que el filme resultante es un interesante documento sobre la evolución de la concepción documental en España. Se parte de una idea del género, predominante en los primeros años del siglo XXI y codificada, en buena medida, por el Máster de Creación Documental de la Pompeu Fabra, donde el espacio y el tiempo condicionan la mirada. Y la película va cambiando según pasan los kilómetros hacia una

concepción fílmica más libre, sin las mencionadas rigideces, resultado de digerir las fluctuaciones experimentadas por el documental en la actualidad.

4. Conclusiones

Tal como quedó demostrado, en el NCG lo procesual, en sus distintas variantes, es una máxima que vertebra muchas de sus propuestas fílmicas. Todo esta evidencia hay que emparentarla con una manera de pensar moderna que alumbró en los años 60 y 70 tanto en las artes plásticas, en el llamado Arte Procesual, como en los "nuevos cines". Con el ocaso del formalismo el peso del objeto del arte cayó en desuso y el interés cambió hacia su proceso de ideación. La atención se depositó en la idea creativa y, con ello, en todo el "proceso previo", en la propia constitución material de la obra, con un especial interés por explicitar sus procesos formativos. Esta nueva óptica cobija procesos artísticos abiertos donde el espectador se ve inmerso en - y subyugado por- la actividad del artista, en sus acciones y en su trabajo. Este tipo de obras son una invitación a comprender la desmaterialización del discurso: ideación, elaboración y resultado final. Como dijo Adorno "las obras de arte no son ser sino devenir". La dimensión procesual reivindica la conciencia artística. De esta manera se pone en tela de juicio la concepción tradicional del arte amparada en el conservadurismo de la institucionalización estética. Con esta crisis el objeto se descompone en imagen, en dato, en documento y en proyecto. Ahora se suman nuevas nociones que resultan muy evidentes en el NCG: las películas se presentan como obras inacabadas o imperfectas, donde están muy presentes los cambios, la contingencia, el azar y la eventualidad. Son proyectos artísticos abiertos y circunstanciales con multitud de significados y lecturas, aproximándose así a la célebre "obra abierta" de la que hablara Eco. Obras en movimiento que asumen la improvisación. Esta circunstancia se sobredimensionó gracias al desarrollo de la cultura tecnológica ya que favorece el paso de un orden espacial estático a otro de carácter dinámico. Las obras cinematográficas están sustentadas en lo temporal y se estructuran bajo el signo del devenir por lo que se vuelven todavía más paradigmáticas enunciando

procesos. Los transcursos en el tiempo son los referentes tanto en la creación como en el disfrute. El arte, por lo tanto, cambia y tiene historia y las películas del NCG sintonizaron muy acertadamente con su contexto político y económico pero tambien con la indefinición de la disciplina. Toda esta inestabilidad se materializa en una más que evidente marca procesual que alienta, de manera sobresaliente, el debate moderno.

Bibliografía

AZALBERT, N. (2013). "Loin de Madrid". En: *Cahiers du Cinéma*, núm. 693, pp 58-59.

CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (2008). "Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy". En: *Archivos de la Filmoteca*, núm. 57-58, pp. 6- 25.

CATALÀ, J.M. (2013). *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Santander: Shangrilá.

FERNÁNDEZ, V. y ALONSO, E. (2013). "El género errante del cine español: archipiélagos en el documental contemporáneo". En: J. Pérez Perucha y A. Rubio: *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español*. Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). 28-30 de noviembre. Bilbao.

GONZÁLEZ, X. (2014). "Xestionando a nada". En: *A Cuarta Parede,* núm. 22, junio.
Disponible en:
http://www.acuartaparede.com/xestionando-a-nada/
(Última consulta: 26/10/2014)

HEREDERO, C. (2013). " Paisaje en movimiento". En: *Caimán. Cuadernos de Cine,* número 22, p. 73.

LOSADA, A. (2012). "Sempre traballo con material encontrado, co meu propio material encontrado". En: *A Cuarta Parede*, núm. 9, abril.

Disponible en:
http://www.acuartaparede.com/alberte-pagan/
(Última consulta: 26/10/2014)

QUINTANA, A. (2010). "Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español". En: A. Weinrichter (ed.). *Doc. El documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine, pp. 55-76

REDONDO, F. y PÉREZ, M. (2013). "Diáspora e experiencia migratoria desde a experiencia anovadora dun Novo Cine Galego". En: *Anuário Internacional de Comunicaçao Lusófona,* núm. 11, pp. 55-66.

WEINRICHTER, A. (2010). "Millenniun. Doc". En: A. Weinrichter (ed.). *Doc. El documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine, pp. 17-31.

7

Revisión de la etiqueta "Novo Cinema Galego". Testimonios de autor

Beli Martínez Martínez, Universidad de Vigo

1. Introducción

EN muy pocas ocasiones se da el hecho de que los responsables del gobierno o las administraciones públicas, entes encargados de promover y difundir la creación cultural, sean capaces de apoyar una tendencia creativa que, cuando menos, es controvertida en sus proposiciones estéticas y formales, alejadas de las corrientes creativas enmarcadas dentro del modo de representación institucional.

La incorporación de la categoría documental de creación en el texto de la convocatoria de ayudas a la producción audiovisual de la Xunta de Galicia derivó en que se pudieran materializar una serie de proyectos que podríamos englobar en esa especie de cajón de sastre en que se convierte la etiqueta de cine de no ficción, y que abarca un amplio abanico de propuestas que tienen en común un acercamiento a lo real desde un punto de vista personal y autónomo. La producción no se reduce sólo a proyectos subvencionados, sino también a creadores individuales que, gracias a las nuevas condiciones de producción, pudieron levantar sus obras.

Este dirigismo gubernamental ayudó a que explotase una manera de entender el documental mucho más libre y acorde con el presente y con las propuestas que surgen en otras cinematografías de latitudes lejanas. El cine de no ficción ha facilitado que el audiovisual gallego, de concepción doblemente periférico y muy conservador, sintonizase con los nuevos giros del audiovisual internacional.

2. Panoramas y contextos

Estamos ante un cambio de paradigma que no sólo afecta a los sistemas de producción, exhibición y distribución, sino que también incide en la construcción del relato cinematográfico. Una transformación que necesita de una nueva manera de mirar, acercarse y entender el mundo a través del cine.

Este nuevo contexto de relaciones también tiene incidencia entre los diferentes miembros de la comunidad cinematográfica: Lipovetsky y Seroy (2009: 15) señalan que, a partir de la década de 1980, gracias a los diferentes avances tecnológicos y a la proliferación del vídeo, surge una nueva era en el cine denominada «hipermoderna» y que se caracteriza, sobre todo, por generar un «cine global, fragmentado, de identidad plural y multiculturalista» donde convive el cine de autor producido lejos de Hollywood y que nos acerca a otras formas de narrar.

Algunos autores lo denominarán «postcine»; no obstante, tal y como afirma Portabella (2010: 9) este tipo de denominaciones se refieren al presente y al futuro del cine. Por lo tanto, aunque se intente clasificar, organizar y etiquetar, no debemos olvidar que hablamos en presente de un cine en plena transformación, inmerso en una búsqueda de nuevas vías de expresión. Estamos inmersos en una era de cambio y transformación, en un *Zeitgeist* estimulante en plena efervescencia.

Estos cambios que se han apreciado en el cine en los últimos años no responden la una idea generacional, pensamos que es mucho más amplio, no se restringe sólo a un grupo o colectivo de cineastas

radicado en un espacio concreto y que se ve afectado por los mismos fenómenos. El cambio de paradigma se da de forma mucho más profunda, en la manera de concebir el hecho cinematográfico y no puede adscribirse a un lugar específico, sino que se da en todo el planeta.

> "Todo empezó como un fenómeno generacional y se convirtió en algo más, en una reflexión más amplia y colectiva sobre diversas formas de "mutación" que afectan al cine y a la cultura cinematográfica en la actualidad. La mutación tecnológica : "la era digital", que lleva consigo una nueva definición de la imagen fílmica. Así, por ejemplo, si el cine que conocimos en el pasado se basaba en el registro fotográfico del mundo -un concepto muy apreciado en su momento pro André Bazin, su mentor-, ahora, con la imagen digital, podemos falsear ese mundo. ¿que significa esto para los cinéfilos? (…) de forma paralela, surge algo parecido a una reinvención del neorrealismo italiano a través de la Nueva Ola Iraní y en relación a algunos de los conceptos del grupo Dogma. Se podría pensar, por tanto, que no toda la concepción baziniana de realidad en relación al medio fílmico ha quedado desfasada. Quedan sin duda restos de eso que podríamos llamar el humanismo de Bazin". (Portabella, 2010: 8).

Posteriormente, afirmará que la simultaneidad y sincronicidad llevará consigo el surgimiento de nuevas formas de organización del individuo y, por lo tanto, sus producciones y manifestaciones culturales se verán alteradas: "El valor de la simultaneidad en tiempo real de cualquier gesto desde cualquier lugar conlleva una nueva manera de ver, una necesidad de recibir y escuchar la información de otro modo. En definitiva está apareciendo un individuo que se organiza de forma diferente" (Portabella, 2010: 13).

Si nos ceñimos al origen biológico del término mutación, podemos establecer ciertas similitudes y paralelismos: ésta implica una modificación en los datos genéticos de un organismo vivo y, por lo tanto, de sus características. La transformación o cambio hace que en sí sea un hecho bastante paradójico, ya que por un lado es dañino para quien la padece, pero también son necesarias para garantizar la supervivencia y permitir la evolución de las distintas especies.

En los últimos años, el cine más cercano a nosotros también ha mutado y se ha alterado por la aparición de este fenómeno, que dibuja un nuevo mapa en la cinematografía estatal. Carlos Losilla (2013a), en el artículo «A favor de este cine español» publicado en la revista on line *Transit: cine y otros desvíos*, hace una defensa de ese otro cine español que nace vigoroso en los últimos años y que renueva la idea de cine y de su práctica:

> *"Ese* cine español se muere, mientras *otro* cine español toma la escena a gran velocidad. Nunca había visto (en salas alternativas, en festivales, en DVD, en Vimeo, da lo mismo) tal cantidad de jóvenes haciendo cine, y haciendo un cine distinto, que apenas tiene que ver con su tradición, o quizá sí, pero *entre otras tradiciones*. ¿Otro? ¿Nuevo? ¿Periférico? ¿Al margen? Me parecen etiquetas reduccionistas, empobrecedoras, pero que aún resultan necesarias. Más urgente es otra cosa, más urgente es definir a qué nos enfrentamos, sobre todo para no dejarnos arrastrar por el tópico y la generalización y empezar a *pensar* ese cine como se merece, no como algo que solo se presta a la celebración y la jarana, a las que tan propenso es este país, por lo demás irreflexivamente".

Para continuar, el autor defiende, al igual que en el escrito de Portabella, ciertas características de esta ola de creadores, entre las que destaca la aparición de un nuevo orden de las imágenes que nos remite a un grado cero del cine, a la desconfianza hacia el que se mira e, incluso, sobre la persona que filma. Un cine pegado a su tiempo, que muestra un gran interés por documentarlo y retratarlo. Un cine caracterizado por darse en una época de cambios sociales y de transformaciones, donde los cineastas responden a este cambio a través de su creación:

> "Escasez, energía, impulso, invisibilidad, devorar con imágenes para hacerlas desaparecer pero también peligro de desaparecer uno mismo en esa vorágine (…) Me gusta proponer que este cine español no solo es la revolución de unos jóvenes contentos, satisfechos, impulsivos, sino que bajo esa apariencia hay también miedo, quizá un miedo inconsciente, pero que *está en las imágenes*, como un fantasma. Y las hace oscuras, apaga las luces, o se niega a mirar de frente al poder que lo limita, o se vuelve contra sí mismo, o se ve obligado a devorar todo aquello que no soporta. (…) ese miedo no invalida el alcance subversivo de este cine y que, muy al contrario, lo hace humano y lo sitúa a nuestro lado, y que lo hace

> igualmente cine de verdad, que va más allá de lo que muestra, hacia lo que está fuera, hacia la cuarta pared, o quizá hacia la pared invisible del cineasta" (Losilla, 2013).

3. El nacimiento de una etiqueta

Las nuevas prácticas audiovisuales de carácter vanguardista originadas en Galicia se agrupan bajo una etiqueta común, la de "Novo Cinema Galego", término acuñado por los críticos Martin Pawley, José Manuel Sande y Xurxo González.

Martin Pawley (2010) publicaba en enero en el Xornal de Galicia el artículo que llevaba por título «2010, o ano do Novo Cinema Galego». En él auguraba que el año que acababa de comenzar sería el más importante de la historia del audiovisual gallego y apuntaba:

> "No es un impulso chauvinista: en los próximos meses presentarán sus obras buena parte de los mejores directores del país, la mayoría de ellos jóvenes, un hecho que nos autoriza a hablar en términos generacionales. No es tanto un relevo, pues nuestro cine no disfrutó hasta ahora de la estabilidad precisa para hablar de grupos o colectivos bien diferenciados, sino la consolidación de un conjunto de autores que se expresan con libertad al margen de las convenciones industriales y conectan con los debates y tendencias que caracterizan la creación contemporánea. Hablamos pues de un grupo de cineastas que «no llega tarde», que experimenta las modas y usos audiovisuales e incluso se manifiestan al mismo tiempo que en el resto del planeta". (Pawley, 2010: 21).

Puede ser que este artículo sea la constatación de que los tiempos en Galicia estaban cambiando. Algo emergía en el audiovisual gallego, y los tres críticos decidieron asignarle un nombre, una etiqueta que, en palabras de Xurxo González (entrevista personal, 22 de abril de 2014), fue creada, entre otros motivos, para que el nuevo gobierno autonómico, tras la derrota del bipartito en el año 2009, tuviese presente el nuevo mapa de creadores y creadoras, sobre todo a la hora de diseñar su política audiovisual.

No obstante el término presenta varias cuestiones. ¿Es nuevo?, ¿Es cine?, ¿Es gallego?

Cuando se apunta «nuevo», como señala Xurxo González, es en oposición a la línea de lo que se producía, que se caracterizaba por el inmovilismo y el mutismo de la industria audiovisual; una forma de mostrar el cambio de actitud de estos nuevos creadores que trabajaban teniendo en cuenta un único interés, el personal, ya que no existía ningún otro condicionamiento para producir sus obras.

Respecto al término «cine», sin duda alguna, se cuestionan los efectos de la digitalización. ¿Continuamos haciendo cine a pesar de filmar en soportes digitales y perder el aura del soporte cinematográfico? La respuesta es clara: los soportes y los formatos empleados, que van desde el 16 mm. a la grabación con teléfono móvil, o incluso la ausencia del proceso de rodaje, como sucede con las obras de apropiación o las prácticas performativas experimentadas por autores como Miguel Mariño, no impide que hablemos de cine.

La otra cuestión capital es el término «gallego», un término que cuestiona que entendemos por cine gallego, cuando los films son realizados o tienen lugar en puntos tan alejados como como por ejemplo Suecia, Suiza o Marruecos.

El referente claro para la etiqueta son los nuevos cines de los años sesenta y setenta, que se caracterizaron por la renovación de los lenguajes y narrativas cinematográficas en un momento en el que el cine adolecía y se sumía en una profunda crisis de su modelo tradicional de producción ante la llegada masiva de la televisión a los hogares de la ciudadanía.

Cabe destacar que estos nuevos cines, al igual que el que nos ocupa en este artículo, tendieron lazos con el pasado, aún sin perder nunca la consciencia del hecho contemporáneo.

> "Sea algún momento colectivo del pasado (…), sea alguna individualidad, lo cierto es que muchos «nuevos cines» pretendieron tender un puente hacia el pasado, dirigida a la mejor de sus tradiciones cinematográficas –y culturales en general– nacionales. La reflexión que de todo esto podemos deducir no conduce de

> forma necesaria a unos postulados patrióticos o nacionalistas, sino que tienen un mayor alcance, una profundidad que en si misma justifica «el nuevo cine». La existencia de esos puentes hacia el pasado implica el reconocimiento de que el cine ya tiene «un pasado», una historia propia a la que remitirse. El «nuevo cine» podrá así distinguirse del cine «clásico» o simplemente «antiguo» en el hecho de que sus protagonistas se forman ya en el seno de una cultura cinematográfica, dejan de ser los principiantes (…). Otro aspecto fundamental (…) es que vienen dados por su inserción dentro de un movimiento cultural e intelectual más amplio, lo cual permitirá que sus manifestaciones abarquen otros campos más allá del cinematográfico". (Monterde, Riambau y Torreiro 1987: 23).

Evidentemente, en pleno siglo XXI, e integrados dentro de una cultura de la imagen, los creadores del Novo Cinema Galego tienen claras las influencias y la existencia de un pasado, pero la profunda transformación, si en el caso de los nuevos cines de los sesenta fue la proliferación de la televisión, en las vídeoculturas del siglo XXI será el desarrollo de la banda ancha y la proliferación de internet la que definirá enormemente su devenir.

4. Las señas de identidad

4.1. La digitalización

Es un factor clave para el desarrollo de este tipo de obra. Los procesos de producción se abaratan enormemente y el acceso a los nuevos medios y tecnologías se democratiza.

Si hasta hace unos años, dirigir un proyecto personal obligaba a pasar varios años de "meritoriaje" y a superar una serie de categorías muy rígidas establecidas en el mundo del cine. Se podría afirmar que llegar a dirigir suponía una carrera de fondo a la que llegaban sólo aquellos que se supeditaban a los deberes y normas de la jerarquía cinematográfica.

Esta situación desaparece con la proliferación de la tecnología digital, pues cada creador puede desarrollar sus proyectos personales sin la necesidad de contar con el respaldo de una empresa productora.

La mayor parte de los autores, salvo excepciones como Oliver Laxe o Alberto Gracia, que ruedan en 16 mm., emplean la tecnología digital por las razones citadas. Esta tendencia que se generalizó en la última década, ya era profetizada por autores como Gene Youngblood, quien en 1986 hablaba de las posibilidades de expansión del cine experimental gracias a las nuevas tecnologías. Tal y como recogía la revista *Millenium* (Broderick, 1986: 55) "el cine se puede practicar en tres medios -el celuloide, el vídeo y el ordenador- de igual manera que la música se puede practicar con distintos instrumentos".

En la actualidad este hecho es una realidad y la posibilidad de dirigir un proyecto, el querer contar algo, el deber que tiene un creador de transmitir y el talento para saber hacerlo, son los filtros; ya no está supeditado más a las limitaciones tecnológicas o de medios.

4.2. El amateurismo

Es una consecuencia derivada de este proceso de digitalización y de la democratización de las nuevas tecnologías. Tal como se afirma más arriba, en estos momentos no es preciso superar el proceso altamente jerarquizado del "oficio" de dirigir un film. Por otra parte, muchos de estos nuevos directores provienen de campos ajenos a la práctica cinematográfica, por lo que en algunos casos no hay una formación técnica ni práctica del proceso cinematográfico; lo que deriva en el *amateurismo*, entendido no como un término peyorativo o como señal de baja calidad, sino como referencia a ese proceso de formación previo antes de dirigir una película.

Llegado a este punto es interesante recordar las palabras de Flaherty: "Los films verdaderamente grandes están por hacer. No serán obras de las grandes firmas sino de los *amateurs* en el sentido literal de la palabra: de la gente apasionada que emprende las cosas sin afán mercantil; y esas portadoras de arte y de verdad". (Font, 2007: 119).

4.3. La autoproducción

Anteriormente señalamos la escasa implicación de la industria audiovisual a la hora de apoyar y promover este tipo de producciones. Lo que obliga a los creadores a optar por la autoproducción y la busca de ayudas y subvenciones para desarrollar sus proyectos.

Tal y como afirma Oliver Laxe (2008):

> "Quien sienta la necesidad de hacer films puede hacerlos. Priorizará, hará todos los sacrificios que precise para eso, para que esa necesidad no se vuelva en su contra. Si no lo hace es porque puede que no necesite hacerlos, que no le dé más vueltas. Que se acepte. No hay excusas para no hacer películas, de ningún tipo". (Laxe en Axencia Audiovisual Galega, 2008: 4).

En este misma línea se posiciona Pela del Álamo (2013) en el encuentro celebrado en el marco de la novena edición del Festival Internacional de Documentais de Tui Play-Doc cuando señala:

> "Yo creo que aquí la gente trabaja desde la convicción, desde la necesidad de escribir, de crear, de trabajar, y aquí se van a seguir haciendo las películas, esté quien esté en el gobierno, haya o no una administración. Partiendo de este punto creo que no hay que perder demasiados esfuerzos o energías en el tema de la administración. Creo que sí es importante aprovechar todas las estructuras que se fueron generando a lo largo de estos años, los contactos, las experiencias que fueron acumulando los compañeros, creadores, productores, críticos, etc. Para hacer más sólido este núcleo, este momento de la historia de Galicia, para que siga viviendo, pero también depende justo de nudos, yo pienso que la administración no pinta nada, a día de hoy, y si de repente cambia, hay un apoyo, y hay un fluir común, pues bienvenido, pero pienso que va a pasar mucho tiempo hasta que eso ocurra. Ojalá me equivoque. Creo que esto es algo que no morirá en breve porque cada vez hay más ganas de trabajar y de hacer cosas. Hay proyectos que están funcionando, que van a ser realidad en poco tiempo, no me preocuparía de la situación, asumiendo que es lo que hay, estamos vivos, así que debemos tirar para delante".

Lo más interesante de la afirmación de Pela del Álamo es la necesidad de crear una red de colaboración estable entre los diferentes agentes que trabajan a favor de este cine.

El relato de la soledad impuesta por las administraciones públicas y demás entes que podrían fortalecer y dinamizarla no dinamita la capacidad de estos creadores que han visto en la unión como grupo una vía para salir adelante.

Esta es una integración que encajaría perfectamente en la idea *godardiana* de los aliados exiliados del cine (Rosenbaum et al., 2010: 58), un grupo de cineastas que tienen otro rasgo común: la militancia y la supervivencia.

La militancia entendida como un proceso de aferrarse a aquello en que creen, a no someterse a los criterios comerciales, a mantenerse en una posición lejana de la producción industrial, a la ruptura con las formas narrativas y las formas cinematográficas imperantes, en muchas ocasiones, entendidas estas formas tal y como las concebía Tarkovski.

En cuanto a la supervivencia, ésta hace referencia a que en la mayor parte de las ocasiones, estos autores decidieron dedicarse a crear una obra personal al margen de cualquier interés comercial. Para eso, casi siempre se opta por la autofinanciación y la autogestión de los proyectos, convirtiéndose, siguiendo la redefinición de Xurxo González (2008) en "francotiradores del audiovisual que, sin soporte de ningún tipo, llevan el fin sus proyectos."

Las condiciones de producción, a pesar de no ser las idóneas si se han visto facilitadas por el surgimiento y desarrollo de las nuevas tecnologías y formas de distribución que emergieron a lo largo de los últimos años, lo que se denominó, como ya dijimos, la democratización de los medios. Esta revolución digital provocó que las tecnologías que se emplean para realizar un documental se abaraten y sean cada vez más sencillas de operar.

Si analizamos los equipos de producción podemos observar que se reducen a su mínima expresión. En su mayor parte, tienden a estar formados por un director, un productor, un sonidista y un cámara. Lo que en un primero momento podría pensarse como una limitación, son aprovechadas para que se den ciertas sinergias y dinámicas de rodaje que sólo llegan a suceder en equipos tan pequeños. Al crear grupos de trabajo tan reducidos, las limitaciones técnicas son numerosas, y los equipos deben ser ligeros y simples, ya que en numerosas ocasiones, como hemos señalado, una misma persona realiza varias tareas, por lo que los profesionales que los integran tienden a ser personas versátiles y multisdisciplinares.

Felipe Lage (entrevista personal, 3 de junio de 2014) es muy claro al definir esta nueva manera de concebir el proceso de producción cinematográfico:

> "Simplemente es producir con menos medios, con equipos más reducidos e involucrándose (y consiguiendo la involucración de otros) de manera totalmente personal en cada proyecto. Creo que la mayor diferencia con la producción industrial es que se considera la cada miembro del equipo como un talento y no un recurso. Dar un espacio a cada talento para que se desarrollarse y se muestre hace que se consigan mejores resultados singulares y de conjunto para la película".

En definitiva, hablar de este grupo de cineastas como escuela no tiene mucho sentido, debido a los pocos nexos que hay entre ellos dada la diversidad temática y los diferentes modos que tienen cada uno de ellos de acercarse al hecho cinematográfico. Pero sí tiene importancia conocer los vínculos de unión como grupo donde los diferentes integrantes se reconocen y establecen sinergias con redes de cooperación.

A pesar de todo, estamos ante la primera generación de cineastas que tiene una libertad absoluta para aproximarse a su realidad y a su entorno sin hipotecas previas, sólo las del autor con su compromiso estilístico. La misma opinión tiene el crítico y programador del CGAI Jaime Pena (2013), quien en la mesa del Play-Doc de 2009 en la que se analizaba el panorama de creación de cine documental en

Galicia opinaba sobre la posibilidad de perder la libertad de este grupo de creadores en el caso hipotético de que fueran absorbidos por la industria:

> "Los directores gallegos de la generación de los ochenta es probable que vivan muy bien, pero de ellos no se espera que su trabajo tenga la misma repercusión. Claro, la industria establece una serie de peajes, y esos peajes son insalvables. Y sería perfecto poder conseguir que todo el mundo tuviese libertad absoluta. Esa libertad, que se ganó con las Ayudas de Talento, podría perderse al tener que cumplir con una serie de requisitos de las subvenciones industriales o de la televisión. Parafraseando el famoso lema de la Escuela de Barcelona, que decían: «si no podemos hacer Víctor Hugo, haremos Mallarmé», yo creo que aquí, justo, esta generación lo que demostró es que, como no podía hacer Scorsese, hacía Raya Martin. Eso es lo que posibilitó que, por vez primera en la historia, el cine que se hace aquí haya llegado a festivales, porque tenían conciencia de eso y sabían que haciendo Raya Martin tenían una libertad absoluta. Lo que sorprende en esta generación es que aprendieron que con libertad, hoy en día, suceden muchísimas cosas que permiten que haya vasos comunicantes entre cineastas de todo el mundo".

También podríamos pensar en la evolución y aparición del "Novo Cinema Galego" como un "rizoma" en el sentido que le dan Gilles Deleuze y Felix Guattari, pues, a pesar de contar con algunas características comunes, lo que hace original y genuino a este movimiento o grupo de creadores es su libertad:

> "A diferencia de los árboles y de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera (…). Contrariamente el árbol, no es objeto de reproducción (…) el rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. (…) El rizoma está relacionado con un árbol que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. (…) Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados) de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin General, sin memoria organizadora o autómata central". (Deleuze y Guattari citado en Losilla, 2013b: 440).

4.4. La cinefilia

Además de las características comunes, ya citadas, a este grupo de creadores y creadoras con inquietudes, miradas y posiciones estéticas tan diferentes, queremos hacer especial mención del que, a nuestro entender, se constituye como elemento clave para comprender este movimiento: el amor al cine.

Una cinefilia entendida cómo pasión por lo que se hace y por lo hecho con anterioridad. Tal y como afirma Jacques Rancière (2012):

> "La cinefilia es una relación con el cine como una cuestión de pasión, antes bien que como una cuestión teórica. Ya se sabe que la pasión no entiende de distinciones. La cinefilia era una confusión admitida de distinciones. (…) La cinefilia unía el culto al arte con la democracia de la diversión y de las emociones, rechazando los criterios por los cuales el cine se inscribía en el alta cultura. La cinefilia afirmaba que la grandeza del cine no residía en la elevación metafísica de sus temas o una visibilidad de sus efectos plásticos, sino en una imperceptible manera de poner en imágenes historias y emociones tradicionales. (…) No saber lo que nos gusta ni porqué nos gusta es, según dicen, lo propio de la pasión". (Rancière, 2012: 10).

Evidentemente, es preciso y necesario entenderla en su contexto de aparición y de crecimiento para poder comprender dónde nos situamos.

Para comenzar, debemos tener en cuenta que la mayor parte de los creadores crecieron en Galicia, un espacio alejado de los centros tradicionales de producción y que apenas cuenta, salvo algunas excepciones como el CGAI, de espacios oficiales de acceso a aquellas obras lejanas del concepto *mainstream*, y que ha alimentado la mencionada cinefilia.

En este panorama de ausencia de programación independiente por parte de las instituciones públicas, así como de escasa existencia y posterior desaparición de las salas independientes, ¿Cómo es posible generar este amor por el cine? Varios son los elementos que propiciaron la aparición de este interés.

Un primer elemento es la aparición del vídeo y del magnetoscopio y sus evoluciones posteriores (DVD, Blu-ray, etc.), hasta llegar a la actualidad en la que obviamos el objeto físico para llegar al mundo virtual y el visionado a través de plataformas de distribución tanto legales como alegales.

> "El vídeo en casa puede que haya convertido en objetos de consumo a las películas pero también ha extendido y popularizado la cultura cinematográfica, lo que es infinitamente preferible a las formas más extremas de cinefilia, que tienen una terrible tendencia a degenerar en disputas académicas satisfechas de sí mismas". (Rosenbaum et al., 2010: 47).

Por lo tanto, estamos ante un acercamiento al cine alejado de la postura academicista, de la mirada experta, que se realiza de una manera informal y que se mueve por la pura pasión o las ganas de conocer, así como por el interés en descubrir otras miradas y formas de entender el mundo. "La nueva cinefilia actúa discretamente, como una red de puntos en un mapa del gusto. Es tan ávida y tan política como las de otros tiempos, y seguro más desprejuiciada, capaz de celebrar ejercicios de creatividad opuestos". (Miranda, 2014).

Una cinefilia para unos cercana a la forma en que la entendía Daney, para otros más próxima a la postura de Peter Wollen que refleja *Movie Mutations*:

> "Para Serge Daney, retrospectivamente, la cinefilia era como una «enfermedad» un mal que se había convertido en un deber, casi un deber religioso, una forma clandestina de inmolación en la oscuridad, una exclusión voluntaria de la vida social. Al mismo tiempo, era una enfermedad que proporcionaba un placer inmenso, momentos que, mucho después, te enterabas de que cambiaron tu vida. Yo lo veo de forma distinta, no como una enfermedad, sino como el síntoma de un anhelo por mantener la visión del mundo de un niño, fascinado siempre con el misterioso drama paterno, buscando siempre controlar la propia ansiedad mediante la repetición compulsiva. Mucho más que otra actividad de ocio". (Quintín, Peranson, Brenez, Martin y Rosenbaum 2010: 325).

Una cinefilia que forma parte de la vida cotidiana y que se ejerce en las diferentes pantallas y formatos disponibles. Es un acto que tiene lugar a lo largo de todo el día y que ocupa todos los espacios donde desarrolla su actividad el cineasta: la casa, el cine, los espacios de ocio... y, en aquellos casos más extremos, lo ocupa todo.

> "Se levantan por la mañana (sobre las doce) , ven películas durante el desayuno (en vídeo), luego se van a verlas en salas (en formato cine) , unas pocas las exhiben de noche (en formato cine), luego se van a verlas todos juntos (toda la noche); ellos las hacen (en todo tipo de formatos); las comentan en diarios y cartas privadas y, sobre todo , hablan sólo de cine". (Rosenbaum et al., 2010: 66).

Un segundo elemento pasa por preguntarse por las necesidades concretas y específicas que tuvieron este grupo de cineastas para generar esta cinefilia. Las respuestas pueden ser variadas, pero creemos que una de las razones de peso para ejercer y practicar la cinefilia es sobre todo la necesidad de tener el conocimiento de lo que se ha hecho y de lo que se está haciendo para poder justificar y valorar los discursos personales.

En numerosas ocasiones, la ausencia de riesgo y de iniciativa por construir nuevos discursos audiovisuales se debe principalmente al desconocimiento de estos otros cines, y a pensar que el éxito reside en acercarnos o copiar un modo de representación impuesto por las grandes compañías, es decir, asumir una imposición como lo correcto, ya que lo que se sale de la norma resulta incomprensible para la gran mayoría y, por lo tanto, un fracaso.

Frente a este discurso globalizado, en que se acepta la existencia de un modelo o patrón impuesto por las grandes compañías, está el conocimiento de otras cinematografías y autores que disienten de estas corrientes *mainstream*, y reivindican su propia posición, una mirada personal y autónoma.

Otro elemento que hay que tener presente para entender la cinefilia de este grupo de cineastas es su actitud ante la recepción de las obras cinematográficas. Una posición proactiva que se caracteriza por la búsqueda y la inquietud. Es el cineasta el que recurre a

bibliotecas, se desplaza a las filmotecas y a los festivales, o busca en los diferentes foros y portales las películas que desea ver. Es más una inquietud, una procura de lo auténtico que una complacencia y conformismo con lo impuesto. Estamos ante cineastas que, más que resolver preguntas, se formulan dilemas.

4.5. Los autores frente a la etiqueta

Xan Gómez Viñas únicamente cuenta con una incursión como realizador con su película *Fóra*. Sin embargo, su experiencia en la producción y realización de la película junto con su trabajo como investigador de las experiencias pioneras de cine *amateur* en Galicia hace que desarrolle una perspectiva muy interesante en el análisis del momento actual. Él señala la importancia del momento que atraviesa el cine hecho en Galicia en la actualidad:

> "El cine gallego de la última década, principalmente desde 2006, está viviendo un momento sumamente interesante con el surgimiento de una serie de autores que supieron romper con lo que se venía haciendo de manera generalizada en la época que se denominó del Audiovisual Gallego, en la que el cine hecho en Galicia se limitaba a una copia habitualmente desafortunada de la narrativa clásica. Esta nueva etapa, que ya anuncia *Santa Liberdade* de Margarita Ledo, pienso que se inicia de forma plena con *Bs. As.* de Alberte Pagán, que adelanta algunas de las máximas del nuevo movimiento, un cine sin apenas medios -en este caso hecho directamente en casa-, que encuentra su lugar de reunión con el público en circuitos especializados y no comerciales -cineclubs, filmotecas, festivales- y procura una cierta hibridación de las formas, en el caso de Alberte marcadas profundamente por su querencia hacia el experimental. Desde entonces, surgieron un bueno número de cineastas, la mayoría jóvenes que, desde la precariedad, supieron situarse junto a una cierta vanguardia en los circuitos internacionales, sobre todo en el aspecto formal. Todo esto, viniendo de un país con una escasísima tradición cinematográfica, resulta sumamente saludable y, al tratarse de un grupo de cineastas más o menos numeroso y de corta edad, hace pensar que continuará en los próximos años". (Gómez Viñas, entrevista personal, 14 de agosto de 2014).

Ramiro Ledo, director de *VidaExtra* (2013) e impulsor de Numax señala el papel de la Administración Pública en la aparición de este grupo de creadores.

> "Desde que Alberte Pagán hizo *Bs. As.* entre 1999 y 2006 con financiación propia y comenzó a circular en espacios habitualmente no transitados por las películas gallegas, parece que todo cogió un espíritu nuevo. Desconozco si fue el caso de Pagán uno de los inspiradores para el diseño de las "ayudas al talento" que pusieron en marcha Manolo González y Xurxo Chirro al amparo del bipartito PSdeG-BNG (2005-2009), pero parece evidente que lo que estas ayudas supusieron fue el compromiso de la Administración para que estos costes mínimos que suponen cualquier film autoproducido los pudieran enfrentar realizadores individuales, esto es, personas físicas.
>
> Esto fue recogido por un número creciente de cineastas emergentes, a los que se les abrió una puerta para poner en práctica de inmediato proyectos que, de otro modo, quien sabe si llegarían a salir a la luz. En la mayor parte personas formadas fuera de Galicia, o que tuvieron que ir fuera para poder ver films, y gracias a este apoyo decidieron continuar sus proyectos, que tuvieron una repercusión enorme con respeto a los costes de producción. (...) Son las dos cosas: la infraestructura de la Administración es fundamental, pero en último término el mérito es de la gente que consiguió sacar las películas". (Ledo, entrevista personal, 31 de agosto de 2014).

Oliver Laxe, director de *Todos vós sodes capitáns* (2009) habla de la idea grupal y de las características propias de una generación

> "Yo creo que pertenecemos a una generación y más allá de que haya unas ayudas, un respaldo político económico o lo que sea. Somos una generación que no nos esperábamos nada, con un escepticismo ya innato (…) El panorama en Galicia me parece bueno, me parece importante, trabajos como *Arraianos*, *Costa da Morte* o *Vikingland* son Pórticos de la Gloria. Hay un patrimonio material e inmaterial muy importante y muy bello. Pero creo que es interesante que la relación que tenemos entre nosotros va más allá de nuestros egos. Tenemos ganas de empujar y colaborar entre todos para impulsarlo". (entrevista personal, 16 de julio de 2014)

Respecto de la existencia de la etiqueta Novo Cinema Galego, Xan Gómez Viñas se muestra cauto y, al igual que otros compañeros, apunta la importancia que tiene la idea de emplearla como marca para exportar producciones, que abarca aquellas obras producidas en Galicia de corte más arriesgado:

> Si aislamos el significado de las palabras y las ponemos en minúscula, sin duda tiene sentido la etiqueta. Existe un cine distinto, realizado en los últimos años, en Galicia. Al principio no me pareció que se tratase de una generación organizada o cohesionada, como sí eran los Nuevos Cines de los años sesenta (Nouvelle Vague, Free Cinema...) de donde supongo que viene el nombre, pues aquellas eran generaciones autoconscientes y vertebradas desde su origen. En el caso gallego, cada cineasta apareció de forma espontánea desde una esquina distinta de Galicia o del Estado, entre otras cosas porque la gente se fue formando mayormente fuera de Galicia (Barcelona, Tánger, Londres, Cuba...) pero desde entonces si que es cierto que surgieron una serie de espacios de confluencia (CGAI, Play-Doc, (S8), Cineclubes) que facilitan el contacto y el intercambio entre cineastas, cosa que me parece más que beneficiosa. En todo caso la cuestión de la denominación de origen, que supongo que busca más que nada crear una casta de imagen de marca para hacer fuerza en certámenes internacionales, no es algo que me preocupe demasiado. (…) Algunas de las características serían la pobreza material de los filmes y, en la mayor parte de los casos, la insolvencia económica de los proyectos que, a pesar de ser sostenidos, a veces con encomiables ayudas públicas, como las de Talento, apenas permiten mucho más que salvar gastos. A nivel formal cada uno tiene sus influencias, pero llama la atención el recurso a la no ficción, con escasísimas excepciones, como la de Ángel Santos, y la búsqueda de lenguajes revolucionarios que ponen en crisis la narrativa clásica. Pienso que otro nexo de unión es el uso de la red, entendiendo la palabra en un sentido amplio; la asistencia a festivales especializados como el Punto de Vista o el (S8); pero también las posibilidades casi ilimitadas de acceso a través de internet a las piezas de vanguardia, facilitó que buena parte de las nuevas películas gallegas beban de aquellas obras y escuelas que marcan el paso en el cine de no ficción contemporáneo". (Gómez Viñas, entrevista personal, 14 de agosto de 2014).

También señala la precariedad laboral y las condiciones tan inestables de producción como uno de los principales condicionantes de este tipo de cine: "Con industria o sien ella, hacer cine en esta vía precisa mucho voluntarismo y trabajo poco o nada pagado, por lo que resulta fundamental encontrar nuevas vías para huir de la precariedad" (Gómez Viñas, entrevista personal, 14 de agosto de 2014), igual opinión mantiene su compañero Pablo Cayuela, codirector de *Fóra* que apunta la precariedad como unas de las debilidades de estas nuevas propuestas y a la vez una de sus características principales.

> "La precariedad de partida, por desgracia, es con certeza uno de sus rasgos más definitorios, máxime cuando la aparición del Novo Cinema Galego como categoría crítica quiso justo reivindicar y atraer la mirada sobre una serie de producciones financiadas con ayudas minúsculas y que, sin embargo, se posicionaban en festivales internacionales de prestigio como Cannes o Locarno. Pero digo esto sabiendo que la precariedad no debe ser nunca una marca de nada, y que aquí la considero sólo una cuestión coyuntural de sus inicios que hace falta no confundir con una condición *sine qua non* de sus títulos (…) En cuanto a sus características formales o temáticas me parece un grupo bien poco homogéneo. Se puede anotar, a lo mejor, que pocas son obras de ficción (en el sentido convencional del término) y que mantiene cierta continuidad con el cine anterior al no concederle casi ningún espacio a la representación de las urbes gallegas (y excluyo aquí los casos en los que éstas son empleadas como decorado monumental, como era habitual en el cine de los años noventa, puesto que no es ahí donde se encuentra la vida). Casi al contrario, hay una fuerte tendencia a registrar el rural, pero, según mi punto de vista, escorada en exceso hacia una visión esencialista de su paisaje y estructura productiva" (Cayuela, entrevista personal, 5 de noviembre de 2014).

La valoración hecha por Cayuela sobre el cine hecho en Galicia en el último periodo viene definida por la brecha abierta en cuanto a la existencia y visibilización de otro modo de producción que no es el habitual a lo que se venía desarrollando en Galicia o que copaba la atención en nuestro país:

> "Modos de producción que rompen con el modelo dominante anterior, anquilosado en una concepción de lo industrial que vino

acompañada del conservadurismo formal y narrativo más ahogante o la jerarquización de la imagen por valores exclusivamente técnico-tecnológicos, heredados del liberalismo. En este contexto, resulta reseñable la entrada y cierta consolidación en el campo, a partir de esos años, de un cine desprejuiciado, mucho más atrevido, heterogéneo e históricamente consciente que las producciones previas. Aparentemente dispuesto, cuando menos, a concederle a la imagen pobre pleno derecho como portadora de pensamiento. Me refiero en cualquier caso a tendencias generales que no son prescriptivas para todas las películas, claro está, y que atienden sólo a un cambio en el status de la imagen derivada del conjunto de circunstancias que, a lo mejor, influyeron de manera determinante en la conceptualización crítica de esta nueva etapa". (Cayuela, entrevista personal, 5 de noviembre de 2014).

Ante la pregunta de si considera que existe un "Novo Cinema Galego", hace un análisis muy esclarecedor de lo que implica el uso de una etiqueta:

"Considero que de unos años a esta parte confluyeron una serie de condicionantes que trastocaron en parte el panorama cinematográfico gallego. Por una parte, el acceso a tecnologías de grabación y edición más asequibles, o la tímida implantación de estudios formales relacionados con la imagen en movimiento. Por la otra, el creciente número de filmes de todos los tipos y épocas que llenan la red y que conectó a mucha gente nueva con géneros, tendencias, narraciones, formas, cinematografías propias y ajenas, presentes o pasadas, que hasta hace bien poco eran invisibles e inaccesibles para quien no había vivido en una ciudad con una red medianamente estable de cineclubes, salas personales o filmotecas. A pesar de los evidentes riesgos de bulimia acrítica, semejante archivo al alcance de la mano también tuvo un papel muy importante en la (auto)formación de toda una generación de nuevos cineastas.

Pero todo esto es común a muchas otras cinematografías, y no sé si es suficiente para establecer una etiqueta tan rotunda cómo Novo Cinema Galego, o por lo menos hacer de ella una etiqueta útil a la historiografía para detectar movimientos singulares en un determinado campo. En la conformación de esa singularidad sería necesario, pues, añadir a los tres factores anteriores la activación en Galicia, durante la última década, de una serie de ayudas públicas que supieron entender y amparar producciones más precarias que

hasta el momento dependían exclusivamente del voluntarismo y de la capacidad de autogestión de cada cineasta. La introducción de las personas físicas (en detrimento de las jurídicas) como primeras receptoras de las Ayudas de Talento hizo que en muy poco tiempo apareciesen un bueno número de nuevos filmes y nuevos realizadores que además se vieron acompañados por un notable éxito en el mercado internacional de exhibición. Entiendo que fue esto lo que Acto de Primavera quiso reivindicar y promover cuando ideó esta etiqueta con motivo del estreno de *Todos vós sodes capitáns* en el Festival de Cannes del año 2010. Pero el cine al que hacía referencia presentaba tal disparidad (formal, temática, ideológica) entre sus filmes que, en mi opinión, difícilmente daba cuenta de una dinámica común a todos ellos. Pienso que se trata de una etiqueta que quiso provocar una realidad antes que describir aquella existente. Y en cierta manera tuvo éxito, puesto que con el paso de los años consiguió que el que no eran más que realizadores con escaso contacto entre sí, con orígenes y discursos muy diversos, se habían sentido reconocidos y reivindicados bajo su paraguas y, poco a poco, habían comenzado a encontrarse, conocerse y colaborar". (Cayuela, entrevista personal, 5 de noviembre de 2014).

Marcos Nine, realizador de *La brecha,* se muestra contundente cuando se le interroga sobre si existe o no un "Novo Cinema Galego": "Sí. En la medida en que nos últimos años existe una corriente que rompe con el sistema de producción, narración y temáticas más habituales en el cine que se venía haciendo en Galicia incluso en el momento presente" (Nine, entrevista personal, 31 de julio de 2014).

El realizador Alberte Pagán, uno de los pioneros en esta forma de entender y concebir el cine, se muestra crítico con la etiqueta.

"El cine hecho en Galiza mejoró mucho, en calidad y cantidad, con respecto a hace una década (…). Hay cine, mucho de él es nuevo, pero muy poco es «gallego», en el sentido militante. Las etiquetas quizá sean útiles para hacer crítica, historia y mercado, pero siempre resultan un poco forzadas.

Yo pienso en el cine casero, no industrial, experimental, libre. Si algo define el que se dio en llamar «Novo Cinema Galego», es ese alejamiento del mercado. El peligro: que realmente en el fondo a lo que se aspire es a que se le abran las puertas de la industria, con

todo lo que, estética y políticamente, eso implica". (Pagán, entrevista personal, 1 de septiembre de 2014).

Como un claro referente del denominado "Novo Cinema Galego", Eloy Enciso director de *Arraianos* se muestra contrariado ante la etiqueta, ya que para él, si bien tiene sentido y utilidad como elemento aglutinador que trata de mostrar y visibilizar un trabajo que apenas tiene salidas, no lo tiene como dogma o como movimiento que debe responder a determinadas características o compartir unos principios estéticos comunes:

> "Cuando uno hace una película no puede pensar colectivamente, por lo menos yo no lo consigo. Por tanto, como autor que trabaja en Galicia, esta cuestión me interesa sólo desde un punto de vista práctico, en tanto que esta etiqueta sea una herramienta para tener mayor libertad y un campo de acción mayor para la creación cinematográfica. De forma subsidiaria, también como forma de conseguir visibilizar mediáticamente este tipo de creaciones. En definitiva, como forma de poder crear y posteriormente «des-invisibilizar» un tipo de cine más allá del público especializado que ya lo seguía. Me parece que en este sentido la etiqueta funcionó. (…) Creo que cuanto menos se consiga llegar a una respuesta, mejor hablará de la salud de ese supuesto grupo. Es decir, creo que cuantas menos características concretas podamos definir en común, más Nuevo y más Cine será (...) Personalmente, me gustaría ver el «Novo Cinema Galego» como un cine que supedita todas sus decisiones (tanto creativas como de producción) a un objetivo exclusivamente autoral, diferenciado y con una idiosincrasia local, empezando por el idioma. A mi modo de ver no todo lo que se llamó «Novo Cinema Galego» cumple estas características. Es una etiqueta aglutinadora y, como tal, reduccionista, poco dada a los matices, que es lo importante cuando se habla de cultura/arte. Pero es, insisto, una etiqueta que demostró cumplir una función importante". (Enciso, 23 de octubre de 2014).

En cuanto a si este movimiento surge de forma individual o colectiva, Enciso afirma que se retroalimentan mutuamente, ya que el impulso colectivo no puede existir por mucho tiempo sin las necesidades individuales, y viceversa. En la misma línea se sitúa Pela del Álamo, diretor de *N-VI,* que señala, a propósito de las características comunes a los trabajos adscritos a la etiqueta marca, la

no existencia de un canon o modelo a la hora de realizar sino que se encuentran en su análisis y estudio posterior.

> "No es que trabajemos con unos elementos comunes o unas convicciones acordadas, una vez los filmes están hechos detectamos elementos comunes y eso es más importante porque es más natural y espontáneo. Al fin y al fin somos todos directores con una edad más o menos parecida, en un contexto determinado y encontramos el interés en cosas parecidas". (Del Álamo, entrevista personal, 13 de mayo 2014).

Este movimiento está adscrito principalmente a directores. Sin embargo, el realizador considera muy importante abrirlo a muchas más personas que trabajan desde diferentes ámbitos y que aportan visibilidad y entidad a la comunidad.

> "Para mi hay una cuestión que es muy importante en el Novo Cinema Galego y es que no sólo tiene que haber directores. Tiene que haber productores, agentes culturales que pongan en valor ese potencial creativo porque si sólo hay directores seguiríamos dispersos y seríamos individualistas y algunos quedarían entre nudos, y alguno participaría en el proyecto de otro pero no trabajaríamos tanto la visibilidad y el proyecto de cara al exterior, a los festivales, a las instituciones y que haya críticos, gente especializada en prensa, la gente del Cineclube Compostela que están dando visibilidad a trabajos de autores no comerciales y que están ahí, Martin Pawley, Ángel Rueda dirigiendo el (S8), generando un punto de encuentro alrededor del cine experimental, Anxo y Sara que son gente que generan el Play-Doc. Yo creo que nosotros mismos, que estamos aprendiendo, vimos que se nos está reconociendo en conjunto, más allá de la suerte de cada director. Pero en conjunto se reconoce lo que está sucediendo en Galicia y desde que hubo un reconocimiento externo, poco a poco, nos estamos uniendo". (Del Álamo, entrevista personal, 13 de mayo 2014).

Esa conexión y las relaciones informales entre los diferentes agentes serán unos de los pilares fundamentales que sustenten la etiqueta, como grupo y como creadores que habitan y comparten inquietudes dentro de un instante dado.

> "Es habitar un lugar común y compartir cosas, es decir, eres parte de algo cuando lo compartes, es así de sencillo. Esa es la etimología de la palabra ¿Y cuándo compartes? Cuando tienes experiencias, motivaciones y metas comunes. Eso tiene que ver desde donde producimos y que tipo de películas hacemos así como con compartir espacios". (Del Álamo, entrevista personal, 13 de mayo 2014).

5. Conclusiones

Resulta vibrante para el sector que en los últimos años hayamos asistido a un despliegue sin precedentes del cine producido en Galicia. Por primera vez en su historia, nos situamos en la vanguardia mundial con producciones que no sólo muestran la idiosincrasia gallega sino que renuevan y reformulan tanto las narrativas y los discursos hegemónicos así como los propios modos de producción.

Agrupados bajo la etiqueta "Novo Cinema Galego", la identificación de la marca ha facilitado la incorporación de nuevos cineastas a este movimiento y su presencia en foros y festivales internacionales. Sin embargo, esta identidad nominal plantea tal y como señala Xurxo González una serie de interrogantes ante los cuales los directores más representativos de esta generación se han mostrado en algunos momentos escépticos aunque, sin duda, todos la han valorado como una herramienta útil no sólo como mecanismo de promoción sino como mecanismo de cohesión y de creación de identidad.

Bibliografía

AXENCIA AUDIOVISUAL GALEGA.(2008). "Non hai escusas para non facer filmes".
Recuperado de:
http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinaproduccion/ficha_noticia.php&id_noticia=1997&id_fase=
(Última consulta: 20/03/2015)

BRODERICK, P. (1986). "Since cinema expanded: Interview with gene youngblood". En: *Millennium Film Journal,* 16-18, p. 55.

FONT, D. (2007). "Paisajes nacionales y espesura ambiental. viático por el cine europeo contemporáneo". En: D. Font, J. A. Hurtado, C. Losilla y J. Pena (eds.). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Ediciones Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay).

LIPOVETSKY, G., y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

LOSILLA, C. (2013a). "A favor de este cine español". En: *Transit: Cine y otros desvíos*, marzo 2014.

LOSILLA, C. (2013b). "Gesto, movimiento, acción. Resurrección y fantasma en el cine europeo contemporáneo". En: F. Benavente, y G. Salvadò (eds.). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio.

MIRANDA, L. (2014). "Festival internacional de cine de las palmas de gran canaria (LPAFILM FESTIVAL): Casi un manifiesto". En: *La Furia Umana,* núm. 19, mayo.

MONTERDE, J., RIAMBAU, E., y TORREIRO, C. (1987). *Los "nuevos cines" europeos: 1955-1970*. Barcelona: Lerna.

PAWLEY, M. (2010). "2010, o ano do novo cinema galego". En: *Xornal De Galicia* , enero.

PORTABELLA, P. (2010). "Prólogo *Mutaciones del cine contemporáneo*". En: J. Rosenbaum y A. Martin (eds.), *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata naturae.

QUINTÍN, P., BRENEZ, N., MARTIN, A., y ROSENBAUM, J. (2010). *Mutaciones del cine contemporáneo. Segunda ronda de una correspondencia.* En: J. Rosenbaum y A. Martin (eds.), *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata naturae.

RANCIÈRE, J., y BASSAS, J. (2012). *Las distancias del cine*. Castellón: Ponte Caldelas y Pontevedra: Edicións do Cumio.

ROSENBAUM, J., MARTÍN, A., JONES, K., HORWATH, A., BRENEZ, N., y BELLOUR R. (2010). "Mutaciones de cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta". En: J. Rosenbaum y A. Martin (Eds.), *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata naturae.

8

El cine de no ficción en los cortometrajes de Kimuak: evolución, tendencias y nuevas propuestas creativas[20]

Ainhoa Fernández de Arroyabe Olaoruta, Universidad del País Vasco
Nekane E. Zubiaur Gorozika, Universidad del País Vasco
Iñaki Lazkano Arrillaga, Universidad del País Vasco

1. Introducción

KIMUAK es una iniciativa pública promovida por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y gestionada por la Fundación Filmoteca Vasca y el Instituto Etxepare, cuyo objetivo es la difusión internacional de una selección anual de los mejores cortometrajes vascos[21]. Tras diecisiete años de andadura, el programa no solo está presente en los festivales más importantes del mundo sino que se ha ganado un espacio propio como referente internacional en este campo gracias a la calidad, diversidad y creatividad que han mantenido sus trabajos a lo largo de todo este

[20] Ainhoa Fernández de Arroyabe Olaortua y Nekane E. Zubiaur Gorozika forman parte del Grupo de Investigación GIU 13/21 (2013-2016), MAC *(Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo)* de la Universidaddel País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

[21] La mayoría de los cortometrajes de Kimuak están disponibles en la página web de la Fundación Filmoteca Vasca: www.kimuak.com.

tiempo. El catálogo ha atravesado las fronteras de los cinco continentes, llegando a países tan distantes como Nigeria, Taiwán, Irán, Australia, Estados Unidos, Brasil o Corea del Sur.

Los datos aportados por la Fundación Filmoteca Vasca señalan que hasta 2013 Kimuak[22] ha distribuido un total de 109 películas en todo el mundo. Asimismo, desde 2001 hasta febrero de 2013 se han registrado 9.594 selecciones en festivales de las que 4.054 han sido en certámenes estatales, 3.356 en europeos y 2.184 en el resto del mundo. A lo largo de su historia los cortometrajes del programa han obtenido un total de 1.737 premios. Entre los logros de Kimuak destacan las nominaciones al Oscar al Mejor Cortometraje de Ficción de *7:35 de la mañana* (Nacho Vigalondo, 2003) y *Éramos pocos* (Borja Cobeaga, 2005), la selección de *La gran carrera* (Kote Camacho, 2010) a los Premios de Cine Europeo en 2011 o el Goya al Mejor Cortometraje Documental de 2014 otorgado a *Minerita* (Raúl de la Fuente, 2013).

El cortometraje es un formato ligado a la experimentación porque no depende de las veleidades del mercado y únicamente aspira a ser exhibido en el mayor número de festivales del circuito cinematográfico. Los realizadores son conscientes de que cuentan con una libertad casi absoluta para llevar a cabo sus propuestas más audaces. Pero pese a que el carácter del cortometraje es intrínsecamente experimental, este es un factor universal que no explica por sí solo los buenos resultados de Kimuak. En efecto, más allá de la calidad o de la heterogeneidad, el factor clave del éxito del catálogo es su dinamismo y su capacidad tractora a la hora de absorber las transformaciones que se producen en el panorama audiovisual. La reciente irrupción del cine de lo real y su creciente presencia en las últimas ediciones del catálogo son una prueba de ello.

---

[22] Todos los datos relativos al programa se pueden consultar en FERNÁNDEZ DE ARROYABE, Ainhoa, ZUBIAUR, Nekane E., LAZKANO, Iñaki (2014). *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco.* Salamanca: Comunicación Social.

2. El nuevo cine de lo real

Durante los últimos años se ha producido una importante transformación en el panorama audiovisual global: la eclosión del nuevo cine documental. Antonio Weinrichter (Weinrichter, 2010) explica este fenómeno a partir de la convergencia de dos factores. El primero es el inesperado y creciente interés del público por el cine documental, que sumado a los cuantiosos dividendos obtenidos por la exhibición de películas como *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2004) o *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004), entre otras, trae consigo el auge del cine de lo real en el escenario audiovisual. Pero también, la extensión de su circuito de exhibición tradicional a nuevos espacios como salas de exposiciones, museos de arte contemporáneo y festivales generalistas, en los que el nuevo cine de lo real compite con producciones de ficción y obtiene importantes galardones. La Palma de Oro que el Festival de Cannes concedió a *Farhenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) es un claro ejemplo del reconocimiento institucional tanto de la crítica como de la industria mundial al documental.

Pero como no podía ser de otra manera, la extensión del cine de lo real hacia nuevos territorios y disciplinas supone un profundo cuestionamiento crítico de la naturaleza ontológica del documental y de sus modelos y dispositivos tradicionales. Se trata de una reconsideración que va más allá del proceso natural de regeneración interna inherente a todo género. En el caso del documental, esta evolución ha sido descrita al detalle por Bill Nichols (Nichols, 2011). Sin embargo, en esta ocasión, el cuestionamiento del cine de lo real se produce desde numerosos y muy diversos puntos de vista e intereses, el resultado es una transformación radical del documental tal y como lo conocíamos hasta ahora. El nuevo y vasto panorama del cine de lo real, además de las manifestaciones reformistas del género, da lugar al nacimiento del cine de no ficción. Bajo esta etiqueta se aglutinan prácticas heterogéneas y multiformes que pivotan en torno a dos polos emergentes pero muy distantes entre sí: la hibridación discursiva y la creación artística.

La característica diferencial del cine de no ficción es que se trata de un fenómeno inestable y sometido a un proceso de constante mutación, por lo que el establecimiento de una taxonomía clara que ordene el escenario actual es una tarea harto difícil. Por ello, en lugar de una categorización al uso, Josep Maria Català (Wenrichter, 2010), Antonio Wenrichter (Ortega, 2005) y Josetxo Cerdán (Ortega, 2005) proponen identificar las prácticas canónicas que emergen en torno a los dos polos del cine de no ficción, es decir, aquellas que derivan de la creación artística y las que pertenecen a la hibridación; y a partir de estas corrientes, establecer un retrato fidedigno del panorama creativo y de los nuevos modos de entender el documental. Josep Maria Català (Wenrichter, 2010) habla de seis líneas generales. Tres de ellas se corresponden con el terreno de la creación artística de vanguardia: el cine de ensayo, el documentalismo y el digitalismo. Las otras tres son fruto de la cada vez mayor mezcolanza de géneros y formatos: el *fake* o falso documental, el cine de metraje encontrado o *found footage* y la hibridación entre ficción y documental.

Este planteamiento ha resultado muy pertinente a la hora de analizar el panorama del nuevo cine de lo real tanto en el escenario global como en el caso del cine español. Las reflexiones sobre el nuevo cine documental español recopiladas por María Luisa Ortega (Ortega, 2005) o las aportaciones de Ángel Quintana (Wenrichter, 2010: 55-76), entre otras, ofrecen ejemplos ilustrativos de la correspondencia entre las líneas generales propuestas por los estudiosos del tema y las producciones de cine de no ficción en el escenario estatal contemporáneo. A este respecto, Luis Ángel Ramírez (Ortega 2005: 133-170) analiza la evolución del cortometraje documental desde los años noventa hasta principios del milenio. Según Ramírez, "los nuevos caminos de la no ficción encuentran mayor acomodo de producción en un sistema en el que la rentabilización industrial de la obra no es lo más importante" (Ortega, 2005: 170). En su trabajo vaticina un futuro prometedor para el cortometraje en tanto que territorio experimental en el que surgirán las nuevas prácticas y formatos creativos del nuevo cine de lo real. De hecho, la evolución que este género ha experimentado durante los últimos años en el programa Kimuak constata la

hipótesis de Ramírez (Ortega, 2005) y arroja luz sobre las últimas tendencias en este terreno.

3. Evolución del documental en Kimuak

On the line (Jon Garaño, 2008) y *Asämara* (Jon Garaño y Raúl López, 2008) son los dos primeros cortometrajes documentales del catálogo. La tardía irrupción de este formato resulta especialmente significativa. En primer lugar, porque supone un notable retraso respecto al auge de la producción española de cortometraje documental que, tal y como señala Ángel Ramírez (Ortega, 2005), vivió su período de mayor actividad durante la década de los noventa. Los cortometrajes documentales de Kimuak no están presentes en esa época, aparecen más tarde; además, durante los primeros años representan un escueto porcentaje respecto a la producción global del catálogo. No obstante, su repercusión ha sufrido un más que notable incremento en los últimos años. A partir de 2008, año en el que el documental irrumpe por primera vez, su peso se ha ido incrementado de manera destacada –en 2012, el 6% de los trabajos pertenecían a este género– hasta convertirse en una pieza clave en las ediciones más recientes de Kimuak.

Ahora bien, este retraso resulta especialmente relevante sobre todo si se tiene en cuenta que durante los años 80 y 90 el documental de carácter social o político dominaba el panorama cinematográfico vasco, en cuya vanguardia creativa se situaba el proyecto *Ikuska*[23]; sus promotores promulgaban la experimentación formal a la hora de vehicular contenidos críticos y lo hacían utilizando el cortometraje como formato principal. Si bien existe un vacío temporal entre la generación *Ikuska* y la de los jóvenes directores de Kimuak, ambas mantienen un mismo espíritu innovador y apuestan por experimentar nuevas maneras de abordar el cine de lo real. Al mismo tiempo, la característica que diferencia a los jóvenes directores de Kimuak respecto a los veteranos de la generación *Ikuska*, es un claro desinterés hacia los temas que preocupaban a sus

[23] Además de producir cine documental en euskera sobre los problemas sociales y políticos del país, los *Ikuska* tenían como objetivo sentar las bases de una futura industria audiovisual vasca.

antecesores. Resulta paradójico que salvo *A Political Story* (Lander Camarero, 2013), un *mockumentary* cargado de ironía, ningún otro documental aborde los problemas sociales y políticos del País Vasco o la violencia de ETA[24]. Igualmente, solo hay cinco documentales que asumen la denuncia social: *On the Line* (Jon Garaño, 2008), *Asämara* (Jon Garaño y Raúl López, 2008), *Monsters do not exist* (Paul Urkijo, 2012), *Minerita* (Raúl de la Fuente, 2013) y *Una hora, un paso* (Aitor Iturriza y Bernat Gual, 2013). No es casual que todos ellos versen sobre problemas universales y presenten situaciones injustas que se producen en países lejanos. El resto de trabajos o bien son de carácter intimista, o bien responden a intereses muy distintos a los del documental tradicional.

Otro elemento elocuente en la irrupción del cine de lo real en Kimuak es que desde el inicio presenta las dos vías o modos de entender la regeneración del documental que se manifiestan en el escenario global: el nuevo documental y el cine de no ficción, respectivamente.

La vía de la renovación del género se limita a poner en cuestión los modelos del documental expuestos por Nichols (Nichols, 2011). Al igual que sucede con esta corriente en el panorama general, las propuestas reformistas de Kimuak buscan nuevos lenguajes y formas de expresión pero mantienen intacto el carácter y la ontología del documental clásico. La heterogeneidad de temas, perspectivas y sobre todo propuestas formales es una constante en este grupo de cortometrajes del nuevo documental. *Asämara* (Jon Garaño y Raúl López, 2008) asume un lenguaje poético para tratar la dura infancia de los niños y las niñas etíopes; *La presa* (Jorge Rivero, 2008) plantea un relato pausado y descriptivo para dar cuerpo a la nostálgica narración del proceso de construcción de un pantano; *Dirty Martini* (Iban del Campo, 2009) es un *biopic* que se adentra en la vida de una estrella del *burlesque; Coptos* (Álvaro Sau, 2011) ofrece un fiel retrato de la cotidianidad de un joven copto; *Minerita* (Raúl de la Fuente, 2013) acoge el testimonio rotundo y voraz de las mujeres

[24] Cabe destacar que tampoco hay rastro alguno de este último argumento en la cuantiosa producción de ficción del programa.

que trabajan en las minas de Potosí; y *Una hora, un paso* (Aitor Iturriza y Bernat Gual, 2013) cuenta el caso real de un español preso en Egipto por tráfico de drogas y lo hace ficcionalizando los acontecimientos.

Zela Trovke (*Cortando la hierba*, Asier Altuna, 2013) es un caso paradójico porque si bien pertenece al grupo de documentales que apuestan por la renovación, juega de manera magistral con los mecanismos de la ficción. Este cortometraje es un ejercicio de reconstrucción de hechos reales: narra la inesperada e inexplicable reacción de una joven violinista vasca de la Holland Baroque Society, Maite Larburu, mientras interpreta una partitura del programa Barbaric Beauty. La melodía en cuestión se titula *Zela Trovke* y forma parte del género *moritat* del folklore centroeuropeo, cuyo argumento son los asesinatos. En este caso, la canción habla de la muerte violenta de un hombre a manos de su mujer. Altuna construye una historia de suspense pero utiliza para ello los mecanismos del documental institucional: las entrevistas de los músicos se yuxtaponen con fragmentos de los ensayos; en ellos, los testigos van dando información acerca del hecho misterioso que se desvela en la escena final. El cortometraje capta la reacción de estupor y sorpresa del público que asiste al concierto cuando la violinista, inspirada por la oscura pieza musical, deja de tocar su instrumento y lanza un agudo *irrintzi*[25].

De otro lado, la segunda vía creativa del nuevo cine de lo real de Kimuak se adentra en el convulso universo del cine de no ficción e implica una ruptura radical con el concepto clásico del cine documental.

4. El cine de no ficción en Kimuak

Al igual que sucede en el contexto global, el cine de no ficción de Kimuak se divide en torno a dos extremos: la hibridación y la creación artística contemporánea. Tal y como se señala en líneas anteriores, elaborar una taxonomía de las distintas corrientes que integran este corpus resulta una tarea compleja. Por ello, tal y como

[25] Grito mantenido lanzado en fiestas y bailes populares vascos.

sugiere Josep Maria Català (Wenrichter, 2010), se ha optado por identificar las prácticas canónicas del cine de no ficción para completar el panorama con otras propuestas creativas que han surgido en el seno del programa.

La primera evidencia que arroja el análisis de este corpus de cortometrajes es que la creación artística ligada al documental contemporáneo es una tendencia manifiestamente minoritaria. No en vano, *Casa vacía* (Jesús Mari Palacios, 2012) es el único trabajo de corte vanguardista del catálogo. El resto de cortometrajes se ubican en torno a la hibridación, que en Kimuak se caracteriza no solo por la disolución de las fronteras entre ficción, documental y animación, sino también por la mezcla de formatos y de lenguajes; es decir, la mezcla se hace visible en el tejido fílmico. Además, la hibridación se produce desde la ficción hacia el documental en todos los cortometrajes de este corpus; esta es una tendencia mayoritaria en el contexto global, aunque aquí también hay lugar para que el fenómeno se produzca en sentido inverso, desde el documental hacia la ficción. En total, se han identificado cinco corrientes dentro del cine de no ficción de Kimuak.

Las tres primeras se corresponden con las tres prácticas canónicas señaladas por la crítica y cuya institucionalización es más que evidente en este escenario. El *fake* o falso documental agrupa un total de cuatro cortometrajes: *On the line* (Jon Garaño, 2008) y *Monsters do not exist* (Paul Urkijo, 2012), de un lado; y los *mockumentary*s *Ahate Pasa* (Pase de patos, Koldo Almandoz, 2009) y *A Political Story* (Lander Camarero, 2013), de otro. En segundo lugar, el *found footage* se articula como mecanismo nostálgico que invade la animación con *Ondar ahoak* (Angel Aldarondo, 2010) y *La gran carrera* (Kote Camacho, 2010). La tercera corriente es la hibridación de ficción y documental, que en Kimuak presenta dos manifestaciones o prácticas distintas: de un lado, la inserción de fragmentos o piezas documentales aisladas en cortometrajes de animación o de ficción, como sucede en *Amuak* (Koldo Almandoz, 2004), *Haragia* (Carne humana, Begoña Vicario, 1999) y *Ondar ahoak* (Angel Aldarondo, 2010); y de otro, el enmascaramiento manierista de la hibridación, cuyo máximo exponente es *Midori* (Koldo

Almandoz, 2006), pero que también está presente de manera muy sutil en otros cortometrajes de ficción como *Marisa* (Nacho Vigalondo, 2009) y *Lagun Mina* (Amigo íntimo, Jose Mari Goenaga, 2011) .

Por último, junto a estas prácticas institucionalizadas, Kimuak cuenta con otras dos nuevas propuestas creativas dentro del cine de no ficción: el cuento documental, con ejemplos tan dispares como *Razielen itzulera* (Koldo Almandoz 1997) y *Bajo la almohada* (Isabel Herguera, 2013), y el cine poético de Asier Altuna, con *Topeka* (2002) *y Sarean* (2006).

4.1. La vanguardia artística: una opción minoritaria

La creación artística contemporánea es una tendencia manifiestamente minoritaria en Kimuak. *Casa vacía* (Jesús Mari Palacios, 2012) es el único trabajo de corte vanguardista. La película se caracteriza por conjugar en mayor o menor medida las tres líneas que Josep Maria Català (Weinrichter, 2010) sitúa bajo el eje de la creación artística contemporánea: el cine de ensayo, el digitalismo y el documentalismo.

En efecto, tal y como apunta Josep Maria Català (Torreiro y Cerdán, 2005), la necesidad de desarrollar un discurso subjetivo es un rasgo inherente al cine de ensayo; en esta película, este rasgo está ligado a su vez, al elemento distintivo del digitalismo: el empeño por hacer visible el carácter *amateur* del film. En *Casa vacía*, ambas prácticas se manifiestan de manera evidente a través de las imágenes registradas con cámara en mano por el director durante el recorrido que realiza dentro de la casa en ruinas en la que vivieron Jorge Oteiza y Néstor Basterretxea. Se trata de planos descuidados en extremo, vacíos de contenido y cuya función es atestiguar el itinerario del operador de cámara y autor del filme; su presencia en este lugar deshabitado. El sonido en bruto, registrado directamente durante la grabación, llega incluso a dar cabida a las conversaciones que el operador mantiene con otras personas que están fuera de campo, y refuerza esta función testimonial.

Las huellas fantasmales acompañadas por el eco del itinerario del autor contrastan con otras imágenes y otros sonidos: las fotografías en blanco y negro de la casa y de sus habitantes, y algunos fragmentos de las reflexiones que el difunto Jorge Oteiza registró en un magnetofón mientras trabajaba en su proyecto *Acteón,* cuando vivía en esta casa. Estos pensamientos que se inscriben en voz *over* sobre las imágenes enfatizan la relación entre el documental y el vacío, y remiten al sentido de este ejercicio vanguardista. En definitiva, el carácter artístico, autorreflexivo y metalingüístico de esta pieza la convierte en paradigma del documentalismo; un ejercicio de cine de lo real vanguardista cuyo espacio natural son los museos y las galerías de arte contemporáneo.

4.2. Las prácticas de la hibridación: tendencias consolidadas y nuevas propuestas creativas

4.2.1. El *fake,* todo un clásico

Ahate pasa o pase de patos en euskera representa el paradigma del *mockumentary*: parte de una hipótesis absurda y se vale de los dispositivos del documental institucional para probar su veracidad. El director sostiene que existe un plano de importancia capital a lo largo de la historia del cine: el pase de patos o *ahate pasa* en el que un grupo de ánsares atraviesan el encuadre en primer término. Las intervenciones de la saga de patos protagonista abren el corto-metraje y ponen de manifiesto de manera flagrante la incongruencia del relato: los ánsares miran a cámara y dan cuenta de su difícil tarea a través de graznidos subtitulados. No cabe duda de que se trata de una broma. El manager Tomás Sarasola, la veterinaria Jone Landaribar y el crítico francés Jean Louis Rebourdin son falsos testigos interpretados por actores, pero a excepción de las fotografías trucadas del inicio, el resto de material es real; es material de archivo audiovisual. Almandoz realiza una sobresaliente compilación de planos de películas de todos los tiempos en las que aparece el pase de patos para yuxtaponerlas con otros fragmentos de entrevistas con alguno de los directores de estas películas, también extraídas del archivo documental, en las que los cineastas alaban la interpretación de los ánsares. El *found footage* contamina este irónico falso documental.

A Political Story (Lander Camarero, 2013) es el otro *mockumentary* del catálogo y supone un salto cualitativo respecto a *Ahate pasa* en cuanto a carga surrealista. El trabajo de Camarero es una parodia sobre la militancia política y el cine social en cuyo desenlace la protagonista, una joven directora estadounidense que ha tratado de captar en su trabajo la esencia de la rebeldía de un activista vasco, se ve sorprendida por el ataque de hilaridad que sufre el público cuando proyecta su película en un cine judío de New York. Todos salvo ella piensan que se trata de una divertida comedia.

Por otra parte, *On the line* y *Monsters do not exist* son ficciones que se desarrollan bajo apariencia documental y que desvelan su verdadera naturaleza durante el clímax. El objetivo de este mecanismo es golpear al espectador y hacerle reflexionar acerca del trasfondo real del relato. *On the line* contrapone dos puntos de vista enfrentados sobre un mismo problema: la inmigración entre México y Estados Unidos; y lo hace, yuxtaponiendo a la vez dos modelos documentales. El cortometraje comienza con un informativo televisivo (modelo expositivo) que presenta a la mujer protagonista: Eugenia García (Tania de la Cruz), inmigrante ilegal que pretende cruzar la frontera de Estados Unidos con su bebé en busca de una vida mejor. La aséptica distancia que este modelo mantiene respecto a la realidad representada aleja al espectador del drama de esta mujer. Algo que contrasta de manera notable con el acercamiento a su antagonista masculino, Adam (Jeff Smallwood), vigilante voluntario de la frontera, y a su familia. El realizador se vale de las convenciones del documental interactivo para mostrar de manera amigable y próxima a los protagonistas de este lado de la frontera.

El texto delata la presencia del equipo en la filmación de los hechos representados por lo que el protagonista masculino muestra al inicio del documental una falsa actitud de preocupación por los inmigrantes que le permite suavizar su discurso político. Esta interpretación meditada de Adam frente a los medios se desvanecerá minutos antes del clímax y dejará al descubierto la xenofobia de este

minuteman[26]. El periodista le acompaña al puesto fronterizo donde el encuentro inesperado con una pareja de ilegales revelará la naturaleza construida del falso documental y también la verdadera personalidad del vigilante: Adam pierde los nervios y mata a Eugenia de un disparo. Tras el asesinato, el llanto del bebé rompe el silencio y da paso al desenlace de esta historia de ficción. En un gesto con el que trata de redimir su culpa, el vigilante coge al niño entre sus brazos y lo lleva de vuelta a su hogar. De camino al rancho, las imágenes de la entrevista de televisión realizada a Eugenia antes de su viaje dan cuenta del mayor anhelo de la mujer: encontrar un padre para su hijo. Paradójicamente lo ha conseguido, aunque le haya costado la vida. Los títulos de crédito de este cortometraje nos devuelven al mundo histórico en el que esta situación, el enfrentamiento entre los ilegales y los *minuteman* es una realidad cotidiana.

En esta misma línea, *Monsters do not exist* (Paul Urkijo, 2013) subvierte las convenciones del documental observacional y da voz al testimonio en primera persona del protagonista del relato: un niño camboyano (Nang Nay) que teme ser presa de la pederastia. El falso documental se vale de los dispositivos del modelo observacional para ofrecer una visión descriptiva de la vida cotidiana del muchacho y de su relación de amistad con Michael (Iñigo de la Iglesia), un profesor extranjero que imparte clases en su escuela. Estas imágenes de falsa realidad contrastan con las de las hórridas pesadillas del muchacho en las que aparece el *Yeak*, criatura maligna de la mitología *Khmer,* que en este relato simboliza la pedofilia. El niño teme al *Yeak* y cree que le ronda, pero el maestro ahuyenta sus miedos. De manera repentina, un brusco plano cámara en mano rompe la armonía del relato para desvelar su carácter construido. La imagen del aparato de grabación muestra a un grupo de policías que entra en el domicilio del profesor extranjero justo antes de que abuse del niño. La artificialidad de esta realización desvela la naturaleza ficcional del filme y la mentira oculta tras la armoniosa

[26] El proyecto *Minuteman* fue puesto en marcha por un grupo de ciudadanos estadounidenses en 2005 con el objetivo de crear una milicia de voluntarios para vigilar la frontera entre Estados Unidos y México y evitar así la entrada de inmigrantes ilegales en el país.

mirada observacional de la que la ficción se había valido hasta el momento.

Antes de terminar este apartado, cabe destacar que las características aquí apuntadas se corresponden en gran medida con el análisis que Jordi Sánchez-Navarro (Torreiro y Cerdán, 2005) hace del falso documental.

4.2.2. Hibridación: dos nuevas propuestas

4.2.2.1. La vía manierista y el enmascaramiento del documental

Opuesta diametralmente a la revelación del trampantojo inherente al *fake*, la corriente manierista de enmascaramiento de la hibridación entre documental y ficción abre una vía creativa que desdibuja definitivamente las fronteras entre géneros. La imagen documental se convierte en un mecanismo narrativo cuyo efecto de vero-similitud aporta una intensidad dramática inalcanzable hasta ahora mediante los recursos del cine de ficción. *Midori* es un ejemplo ilustrativo de esta práctica. La fragilidad y el encanto de una colegiala adolescente que avanza con la ayuda de sus muletas entre la multitud llamó la atención del director Koldo Almandoz durante una visita a Japón. El cineasta no pudo contener el impulso de grabar a la muchacha a la que siguió durante varios minutos. De vuelta a casa, decidió crear una ficción a partir de estas sugerentes imágenes documentales con las que trata de dar otra vuelta de tuerca al *fake*. *Midori* refleja la distorsionada visión del mundo de un pederasta, asesino y convicto que vive obsesionado por el recuerdo de su víctima. La narración en *off* y en primera persona del demente acompaña a unas hermosas imágenes de animación realizadas por Angel Aldarondo en las que el crimen se presenta como un bucólico paseo de la pareja por el bosque. La mente del enfermo elimina el estupro y el asesinato y los convierte en una historia de amor. El último plano del cortometraje cierra esta percepción paranoide: la Midori animada abre los ojos y sonríe a su verdugo. Sin embargo, el fragmento documental de tres minutos de duración que da inicio a la cinta contradice esta visión y revela la perversa naturaleza del protagonista.

4.2.2.2. De repente, una pieza documental

Amuak de Koldo Almandoz, *Haragia* (*Carne humana*) de Begoña Vicario y en menor medida, *Ondar ahoak* de Angel Aldarondo, cuyo coguionista es Almandoz, experimentan con los efectos que provoca la inclusión de una pieza documental en un texto de ficción o animación. En *Amuak,* la pieza es un breve fragmento sobre los anzuelos de pesca y se construye siguiendo los dispositivos del documental expositivo. Esta pieza rompe de manera abrupta la historia de ficción, pero, a pesar de que al inicio parece intrascendente, el fragmento relata la leyenda que explica el extraño comportamiento del protagonista: un pescador que maúlla al anochecer sentado sobre la cubierta de su barca con la esperanza de atrapar a una sirena que mitigue su solitaria existencia. Incapaz de relacionarse con una mujer, el marino contrata a una prostituta con la esperanza de poder lograr su amor utilizando un anzuelo de pesca. Sin embargo, frustrado por la imposibilidad de conseguir su objetivo, la mata tirando bruscamente del sedal que ha introducido previamente en su boca.

Haragia utiliza el mismo dispositivo aunque los resultados son muy diferentes. El trabajo de Vicario aborda la profunda soledad de los asesinados y enterrados en fosas comunes, y el doloroso recuerdo de quienes todavía los buscan desesperadamente. En este caso, la pieza documental que da inicio al cortometraje es una sucesión de imágenes caseras rodadas con una cámara *Súper 8*. Tras este prólogo, el texto toma una dirección totalmente diferente. La banda de imágenes combina la técnica de animación fotográfica, que muestra una sucesión de las distintas partes del cuerpo de los cadáveres, con un *travelling* vertiginoso que se adentra en las fosas comunes para dar voz a los desaparecidos; sus pensamientos pueblan la banda sonora en la que sin embargo domina otro elemento: la música del solo de violonchelo de *Khana per a violoncel,* de Albert Sardá, interpretado por Gheorghe Motatu. Las agudas notas del violonchelo remiten al llanto desesperado de los desaparecidos.

Las imágenes de películas domésticas constituyen el prólogo documental que da inicio a este cortometraje de animación

experimental. Este fragmento abre la película y muestra el baño de un bebé y las escenas fugaces de niños y niñas felices jugando en el agua, que dan paso al plano final en el que una pareja de mediana edad pasea agarrada por el hombro, sonríe y saluda a cámara antes de darle la espalda y seguir caminando. El traqueteo del proyector que se detiene al final se escucha de fondo durante todo este fragmento. Hay que destacar que la intensidad emocional que esta pieza aporta al relato es inherente a la ontología de la imagen fotográfica definida por André Bazin (Bazin, 2004) y que afecta igualmente a la imagen cinematográfica: ambos son soportes fantasmales y eternos. Al igual que el recuerdo, la película convierte las imágenes de lo real en un universo mágico fuera del alcance de la muerte. El cine ha vencido al tiempo. El tiempo de sus imágenes es siempre el tiempo presente. En este caso, se trata además de películas que retratan la intimidad familiar y entroncan con una de las funciones primitivas del cine documental: captar la vida cotidiana.

La memoria y las imágenes fantasmales son eternas, lo que permite que a través de ellas aquellos que ya no están entre nosotros vuelvan a la vida al menos durante el fugaz instante que dura su proyección. Paradójicamente, en *Haragia* la pieza documental del inicio es una metáfora del cine y de la eternidad e inmortalidad de sus imágenes. Este estatuto contrasta diametralmente con la animación fotográfica que es el espacio de la muerte real. La cámara desciende a los infiernos para acoger los testimonios de los cuerpos enterrados.

4.3. Viaje al cementerio de las imágenes

Los cortometrajes de animación *Ondar ahoak* y *La gran carrera* practican el *found footage,* es decir, la reutilización o la recreación de fotografías y películas de un tiempo pretérito para construir una nueva narración. *Ondar ahoak* es un relato nostálgico y *La gran carrera* un relato surrealista; ambos están impregnados por el aura fantasmal de las imágenes que provienen o imitan a las de los archivos de un tiempo pasado. La orientación nostálgica es la característica diferencial del *found footage* en esta línea creativa. Tal y como detalla Antonio Weinrichter (Weinrichter, 2009), el cine de metraje

encontrado es un práctica muy antigua en el cine y a este respecto, su uso más popular es el que se ha observado en *Ahate pasa* de Almandoz; es decir, la compilación de material de archivo audiovisual de todo tipo y formato que da lugar a una nueva narración.

Las fotografías en blanco y negro de un viejo álbum familiar se convierten en el punto de partida de *Ondar ahoak*. Este cortometraje mezcla ficción, animación y documental para narrar una hermosa historia de amor que se desarrolla en un pueblo pesquero vasco de los años cuarenta. Este lugar es un universo nostálgico del que se han borrado las heridas del mundo histórico en pos de una imagen idealizada que dota al relato de un sugerente halo onírico. La puesta en escena es autorreflexiva y evidencia el papel activo de la cámara en la construcción del relato. Para ello, combina tres dispositivos: el ojo de buey, el efecto tridimensional de la caja mágica y el recorrido de la cámara. A su paso por este universo mágico, el objetivo va hilando los elementos clave de la narración sin dejar de balancearse; este vaivén mece el relato y evoca constantemente el movimiento de las olas, mientras se escuchan a lo lejos los ecos de las gaviotas y las bocinas de los barcos.

El ojo de buey es la puerta de entrada al mundo fantasmal y remite al visor de la cámara; un elemento omnipresente a lo largo del texto, que en lugar de registrar imágenes nuevas, escruta las huellas de viejas instantáneas en busca de pistas para reconstruir la narración. Además, este mecanismo provoca el efecto mágico de la caja óptica y dota de profundidad a las imágenes fotográficas, de por sí planas y apagadas. Aldarondo recorta las figuras sobre el fondo y se vale de la lupa, las manos de los protagonistas o de las ventanas para fijar la atención del espectador en los detalles esenciales de la historia de amor. También son constantes los elementos recurrentes que marcan el paso del tiempo y la evolución de la pareja protagonista. Por último, no hay que olvidar que *Ondar ahoak* combina el f*ound footage* con otra corriente: la inserción de una breve pieza documental en el seno de esta sugerente historia que mezcla ficción y animación. Se trata de un documental expositivo que narra la vida de los atunes y cuya función es completar los huecos del drama: el pescador

protagonista muere en un naufragio antes de que nazca su hijo, este lo conocerá a través de las fotografías cuya huella fantasmal le mantienen eternamente vivo en la memoria de los suyos.

En *La gran carrera* Kote Camacho combina las imágenes documentales de las carreras del hipódromo de Lasarte de principios del siglo XX, que recupera de los archivos de la Filmoteca Vasca, con otras que rueda manteniendo el aspecto de las primeras: el negativo aparece deteriorado, la cámara tiembla y hay algún que otro desenfoque característico de las películas de la época. La puesta en escena sella el enmascaramiento repitiendo las convenciones del documental decimonónico: las actitudes de los actores que interpretan al público, la tipografía de los intertítulos, la voz en *off* del narrador que retransmite la carrera, la música, e incluso mantiene un zumbido constante de fondo, que subraya el deterioro de la cinta por el paso del tiempo. Siguiendo las convenciones del falso documental, este *fake* surrealista desvela de manera inesperada y abrupta su carácter ficticio: desde un contrapicado muestra al detalle los rostros agonizantes de los *jockeys* ahorcados y el balanceo de sus cuerpos suspendidos en los cajones de salida. El silencio y el horror del público apuntan a la suspensión de la carrera, pero en ese mismo instante, el galope de las cabalgaduras por la pista desata el fervor de los asistentes y lo lúdico se impone sobre la tragedia.

4.4. Erase una vez un cuento de no ficción

Esta propuesta creativa se vale de la hibridación para convertir lo real en un mundo imaginario u onírico. En *Razielen itzulera*, las imágenes documentales en blanco y negro de la ciudad de Nueva York ilustran la narración apocalíptica del protagonista, un ángel enviado por Dios a la tierra para salvar al hombre. Por su parte, *Bajo la almohada* es un ejercicio creativo de Isabel Herguera que resulta especialmente interesante porque mezcla animación, documental y ficción para contar la vida e ilusiones de un grupo de niños seropositivos recluidos tras los muros de una clínica en la India.

El cortometraje es fruto de un taller de expresión plástica que la creadora realizó con los niños enfermos. Al inicio de la cinta, la voz

over de Herguera expone los antecedentes sobre una serie de fotografías en blanco y negro cuyo estatismo contrasta con la energía de la banda sonora en la que se escuchan las voces cantarinas de los niños. A partir de este momento, las imágenes documentales fotográficas son sustituidas por los dibujos y retratos a través de los que los niños se representan a sí mismos y al universo que los rodea. El hilo conductor de este *collage* de dibujos infantiles son las grabaciones de los testimonios y narraciones fantásticas que los niños iban realizando mientras diseñaban. El objetivo es mostrar el mundo histórico tal y como lo perciben y construyen sus protagonistas; en consecuencia, el devenir del relato se articula siguiendo el modo en el que los niños dibujan y narran aquello que están representando. Herguera transforma dos mecanismos del comportamiento infantil en dispositivos fílmicos: el esquematismo visual y el pensamiento creativo.

Antes de aprender a copiar el mundo, los niños desarrollan un lenguaje plástico propio y universal que se basa en motivos gráficos esquemáticos que simplifican lo representado. Los dibujos de *Bajo la almohada* responden a las características de este estilo primitivo. De un lado, el tamaño y la posición de las figuras en el dibujo depende de la importancia que tienen para los infantes; no es extraño que la figura de una niña sea gigantesca en comparación con el hospital que está junto a ella. Otra característica de este sistema de representación infantil es la simultaneidad de varias perspectivas en el dibujo de un mismo objeto, como sucede con las palmeras y los edificios que se perfilan desde un ángulo cenital y que conviven con los niños diseñados de frente. La transparencia es el tercer estilema de este tipo y permite incluir en la representación elementos esenciales para la narración pero que las leyes físicas hacen imposibles de mostrar; así, las criaturas del fondo marino o los niños que están dentro de un edificio se ven sin que la superficie del agua o de la pared los oculte. Y por último, otro elemento típico es la repetición sistemática de motivos a lo largo del diseño, algo que está presente de manera constante en este cortometraje.

Respecto al funcionamiento del pensamiento infantil, en su vasta investigación Rhoda Kellogg (Kellogg, 1997) describe el proceso

creativo y las metamorfosis discursivas y formales que en él se producen. Concluye que el diseño infantil es una superficie mutante que cambia de forma y argumento en función de los impulsos de la imaginación del niño. No existe una clausura ni una relación causal en este relato maravilloso. Su motor es el impulso fantástico, por lo que en este relato todo es posible y verosímil. Un ejemplo de este fenómeno es la escena en la que la casa se transforma en barco y arrastra a la niña, que más tarde es rescatada por otro compañero. En *Bajo la almohada* la historia evoluciona en base al estímulo de los narradores que en esta obra coral polifónica son varios niños y niñas cuyos fragmentos se van alternando. En definitiva, la riqueza de este filme de no ficción radica en la adaptación de otros lenguajes a un territorio híbrido que da como resultado un texto que mantiene la inocencia infantil tanto en la forma como en la organización de la misma.

4.5. El cine poético de Asier Altuna

Una de las corrientes creativas más interesantes e innovadoras del cine de no ficción en Kimuak es la del cine poético de Asier Altuna. Las primeras imágenes de *Topeka y Sarean* evocan el documental etnográfico y actúan a modo de marco referencial de situaciones ligadas a la vida y costumbres del País Vasco. En ambos casos un acontecimiento violento e inesperado rompe bruscamente el bucólico equilibrio inicial y da paso a un relato de ficción cercano a la fantasía o al sueño, en el que los hombres toman el lugar de los animales. Sin embargo, el grado de simbiosis entre ficción y documental de estos textos transforma el acontecimiento extraordinario en un fenómeno inherente al orden natural. Esto se produce gracias al efecto de normalidad que viene dado por la imitación de los códigos del cine de lo real a la que contribuye el carácter silente de las películas. El cine poético de Altuna se vale de la idílica placidez de la iconografía vasca para sacudir después al espectador con desgarradoras metáforas que revelan el lado más oscuro y bestial del ser humano.

Sarean es un cortometraje de denuncia social contra la terrible situación que viven los inmigrantes subsaharianos. El filme

comienza con las hermosas imágenes de un barco pesquero de bajura saliendo a faenar. El eco de *Boga boga*, canción tradicional vasca que habla del trabajo de los hombres de mar, enmarca esta bucólica presentación. La normalidad de un día de pesca se rompe de manera abrupta cuando los marineros recogen las redes en las que en lugar de atunes hay seres humanos; africanos que agitan sus cuerpos en un desesperado intento por salvar sus vidas. Los pescadores los arrojan sobre la cubierta del barco y los atraviesan violentamente con sus arpones para limpiar después la sangre con sus potentes mangueras. Sin inmutarse, el barco vuelve a casa en una oscura escena que mezcla lo bucólico y lo siniestro. La melodía *Itsasoa laino dago,* una nana tradicional vasca, alude a la melancólica vida de los pescadores y de sus familias, mientras que los graznidos de las gaviotas que rodean al barco evocan la terrible imagen de los buitres sobrevolando los cadáveres de los inmigrantes a la espera de desgarrar sus entrañas.

Topeka está basada en el cuento *Ahari Topeka* de Joseba Sarrionandia y gira en torno a una tradición ancestral: la pelea de carneros. Tras la eglógica presentación y sin motivo alguno, uno de los espectadores golpea con su cabeza a otro que está junto a él. La combinación de tres dispositivos, la cámara inestable, el montaje acelerado y el sonido martilleante de la *txalaparta*[27]*,* vehicula el arrebato pulsional que lleva a los asistentes a golpearse con la cabeza entre sí, o bien a darse de cabezazos contra un muro. En este relato, a la animalización del hombre le sigue la humanización de las bestias. Esta se materializa a través de la narración en focalización interna de uno de los carneros que mira a cámara aterrado mientras los acordes de la *alboka*[28] anuncian el desenlace de la historia: un paisaje montañoso sobre el mar muestra la huida del animal hacia un lugar lejos de la locura del hombre.

Este cortometraje viene enmarcado por los títulos de crédito del inicio y los del final. La escultura de un carnero antropomórfico del

[27] Instrumento popular vasco formado por una o varias tablas que se golpean con palos de madera.
[28] *Alboka* o *albogue*, instrumento popular vasco de viento que consta de dos cuernos de novillo.

artista Ricardo Hernández que se había mostrado parcialmente en los créditos del inicio reaparece a modo de colofón al final y se exhibe en su totalidad. La figura medio animal medio humana dirige una siniestra e inquisitiva mirada al espectador. Esta metáfora final puede tener un significado que va más allá del relato. Si bien es cierto que una de las características de los cortometrajes de Kimuak es la ausencia de películas que hacen referencia a la violencia de ETA, *Topeka* puede llegar a interpretarse como una crítica voraz al espíritu destructor y contradictorio de la sociedad vasca, enzarzada en una espiral de confrontación sin sentido.

5. Conclusiones

Este estudio avala la hipótesis de que el cortometraje es el territorio experimental del que surgen y en el que evolucionan los nuevos modelos narrativos y formales del audiovisual. En este sentido, la eclosión del nuevo cine documental que ha transformado el panorama cinematográfico global durante los últimos años se ha manifestado de manera clara en el cortometraje. Junto a ella, destaca también la emergencia de un nuevo territorio: el cine de no ficción. Al hilo de esta cuestión, el caso de los cortometrajes del catálogo Kimuak resulta especialmente significativo a la hora de detectar y definir la evolución de nuevas tendencias que se van manifestando en el audiovisual contemporáneo. Las películas del programa han superado un exigente proceso de selección tras el que han sido distribuidas en los principales circuitos de exhibición internacionales, en los que muchos de ellas han obtenido importantes reconocimientos. En consecuencia, la calidad, la difusión mundial y la repercusión de Kimuak lo consolidan como referente de primer orden a la hora de estudiar el tema que nos ocupa en este capítulo: observar la evolución del cine de no ficción e identificar viejas y nuevas tendencias creativas de este campo.

El cine de no ficción dibuja un rico y heterogéneo universo creativo en Kimuak cuyas líneas generales se describen a continuación:

En primer lugar, el documental como práctica artística no tiene gran repercusión en Kimuak. Esto puede deberse a que el circuito de

difusión tal vez no sea el más apropiado. Aunque el éxito obtenido por otras propuestas de experimentación artística pura desechan esta hipótesis. Baste citar el importante eco internacional de la corriente de animación vanguardista, cuya máxima representante es Izibene Oñederra y cuyos trabajos más destacados son la obra colectiva de un grupo de artistas de Arteleku titulada *Berbaoc* (Vuk Jvremovic, José Belmonte, Izibene Oñederra, Merdeces Sánchez-Agustino, Gustavo Díaz e Irati Fernández, 2008) y *Hezurbeltzak, una fosa común* (Izibene Oñederra, 2007). En consecuencia, se puede afirmar que de momento no existe un interés claro en desgranar el documental como objeto artístico entre los creadores vascos.

El escaso peso de la corriente vanguardista del nuevo cine documental en el catálogo sugiere tal vez la necesidad de separar de manera diáfana los dos ámbitos principales del cine de no ficción. Resulta evidente que se trata de dos universos totalmente distantes entre sí, por ello, cualquier taxonomía de este nuevo territorio debería incorporar una separación clara entre el documental en la esfera del cine contemporáneo y la hibridación como alma mater de un nuevo cine narrativo. En efecto, uno de los aspectos clave que diferencia a estos dos polos del cine de no ficción es la voluntad narrativa de todas las prácticas y corrientes que alberga la hibridación. Dentro de este campo, contar una historia es, al fin y al cabo, la función primigenia del cine de ficción, del cine documental y de la animación que se mezcla y transmuta en los cortometrajes de Kimuak.

La tendencia mayoritaria del cine de ficción entronca, como se ha visto en líneas anteriores, con la práctica de la hibridación. La mezcolanza de géneros y cada vez más clara disolución de las fronteras de todos ellos es una característica que queda patente en el corpus analizado en este trabajo. No obstante, hay un factor que resulta especialmente significativo y que marca una tendencia general en todas las prácticas de cine de no ficción de Kimuak: la hibridación da un salto cualitativo y va más allá de la mezcla de géneros, ya que se produce una mezcla de formatos y lenguajes audiovisuales. La heterogeneidad de formas, imágenes y dispositivos ya es una práctica estable en este contexto. Igualmente, cabe

destacar que la mezcla de géneros se produce de manera mayoritaria desde la ficción o incluso desde la animación hacia el documental y no en el sentido contrario.

Otra de las características afines a este *totum revolutum* es que si bien existen corrientes claras y bien definidas dentro del cine de no ficción del catálogo, se produce una cierta contaminación entre todas ellas. Resulta innegable que dentro de una línea, por ejemplo, la corriente nostálgica del *found footage,* pueda darse el caso de que exista un cortometraje que presenta una característica propia de otra tendencia. *Ondar ahoak,* por ejemplo, se caracteriza por contar con una breve pieza documental que se inserta en medio de la historia de ficción y animación.

La contaminación entre distintas corrientes no impide dibujar una taxonomía clara en la que cada tendencia se distingue por contar con una filosofía, unos objetivos y unos dispositivos propios. La correspondencia de un cortometraje a una u otra línea depende del peso específico que los elementos característicos de una u otra corriente tengan en cada caso. *Ondar ahoak,* por ejemplo, es un trabajo en el que la orientación nostálgica del *found footage* pesa sobre otros aspectos. Esta perspectiva implica que la contaminación no se entienda como algo negativo, sino todo lo contrario: se trata de un fenómeno inherente a la hibridación que actúa como motor de cambio y permite avanzar en la conquista de nuevas propuestas y líneas creativas dentro del cine de no ficción.

Las principales aportaciones de las cinco corrientes del nuevo cine de lo real ponen de manifiesto la riqueza de este escenario. Las tres primeras son prácticas canónicas y estables en el panorama general. En Kimuak, el falso documental o *fake* apuesta por desvelar su naturaleza híbrida con el fin de trasladar al espectador del relato de ficción al mundo histórico para concienciarlo del problema real que se oculta tras la película. La versión paródica de esta corriente es el *mockumentary* y la razón por la que el texto pone de manifiesto su naturaleza híbrida es, en este caso, fomentar la visión crítica del espectador. El *mockumentary* plantea historias totalmente absurdas y descabelladas que sin embargo encajan con los modelos aceptados

socialmente como verosímiles. La ironía se convierte en herramienta para desmontar los modelos tradicionales del cine documental y reírse a carcajadas de los temas más transcendentales.

En el catálogo, el *found footage* trae a colación el carácter fantasmal de las imágenes acuñado por André Bazin en su artículo *Ontología de la imagen fotográfica* (Bazin, 2004: 23-29). Algo que esta corriente comparte con otra práctica de este corpus: la inserción de una pieza documental en una animación o en una historia de ficción. *Haragia* de Begoña Vicario resucita a los muertos a través de las películas caseras que se proyectan al inicio de la cinta. Ambas propuestas creativas recuperan, además, el espíritu del documental primitivo que trataba de capturar los acontecimientos cotidianos con total *naturalidad*.

La corriente manierista actúa en sentido contrario a las anteriores: aboga por un enmascaramiento total del fragmento documental grabado en vídeo durante un viaje turístico. *Midori* ofrece una prueba fehaciente del poder de fascinación que ejercen las imágenes robadas. En este caso se transforman en la visión perturbada de la realidad de un psicópata y dejan claro que el punto de vista condiciona la interpretación y el efecto emocional de las mismas.

Más allá de las tres líneas generales apuntaladas por la crítica, el programa da lugar al nacimiento de dos corrientes propias. El cuento infantil resulta especialmente estimulante en el caso de la animación. *Bajo la almohada* es un ejemplo claro de que es posible realizar un *collage* documental en el que se plasmen no solo los dibujos sino también el pensamiento plástico infantil. Por último, el cine poético de Asier Altuna práctica un enmascaramiento total de la hibridación para enfatizar las oscuras pulsiones de la naturaleza humana.

Como colofón a este trabajo, solo quedan por apuntar dos cuestiones: los límites del estudio y aventurar el escenario futuro del cine de no ficción.

Las tentativas creativas aquí descritas se circunscriben al cortometraje; es decir, a un terreno en el que prima la experimentación. Por ello, resulta imposible diagnosticar si todas estas tendencias innovadoras, salvo el *fake*, el *mockumentary* o el *found footage*, tendrán su lugar en el panorama del largometraje. Efectivamente, solo el tiempo desvelará si la corriente manierista de la hibridación, la inserción de piezas documentales autónomas, el cuento documental o el cine poético formarán parte de las estrategias narrativas y los dispositivos formales del cine de larga duración.

Lo mismo sucede con la idea del cine de no ficción como género autónomo en el marco audiovisual global. Resulta obvio que las corrientes creativas de los cortometrajes de no ficción de Kimuak muestran una clara convergencia hacia un texto simbiótico y compacto en el que conviven los rasgos de la ficción, el documental y la animación. En este sentido, cabe preguntarse si todos los dispositivos descritos hasta ahora permiten hablar del cine de no ficción como un nuevo género contenedor; un cuarto genero cuyas características lo diferencian de la ficción, el documental y la animación. En el caso de Kimuak es posible proponer *grosso modo* la existencia de este cuarto género como argumento de debate. Sin embargo, pronosticar la irrupción de este cuarto territorio en el panorama cinematográfico general es una incógnita que solo el tiempo podrá responder.

Bibliografía

BAZIN, A. (2004). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

CATALÀ, J.M. (2005). "Film-ensayo y vanguardia". En: C. Torreiro y J. Cerdán (ed.). *Documental y vanguardia.* Madrid: Cátedra, pp. 109-145.

CATALÀ, J.M. (2010). "Panorama desde el puente. Nuevas vías del documental". En: A. Weinrichter (ed.). *Doc: El documentalismo en el siglo XXI* .Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia/San Sebastián, pp. 33-54.

CERDÁN, J. (2005). "La voluntad quebrada (o el extraño de los documentales que no acaban de serlo)". En: M. L. Ortega (ed.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 107-132.

FERNÁNDEZ DE ARROYABE, Ainhoa, ZUBIAUR, Nekane E., y LAZKANO, Iñaki (2014). *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco*. Salamanca: Comunicación Social.

NICHOLS, B. (2011). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

KELLOGG, R. (1979). *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Madrid: Cincel, D.L.

QUINTANA, Á. (2010). "Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español". En: A. Weinrichter (ed.). *Doc: El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia/San Sebastián, pp. 55-76.

RAMÍREZ, L.Á. (2005). *"(Re)presentaciones de lo real en el cortometraje español"*. En: M. L. Ortega(ed.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 133-170.

SANCHEZ-NAVARRO, J. (2005). "(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental". En: C. Torreiro y J. Cerdán (ed.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 85-106.

WEINRICHTER, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

WEINRICHTER, A. (2005). "Usos, abusos y cebo para ilusos. El documental de archivo contemporáneo". En: M. L. Ortega (ed.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 83-116.

WEINRICHTER, A. (2010). "Millennium.doc". En: A. Weinrichter (ed.). *Doc: El documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia/San Sebastián, pp. 17-33.

Cosas que hacen 'crack'. Emociones y cinefilia en *Color perro que huye* (Andrés Duque, 2011)[29]

Miguel Fernández Labayen, Universidad Carlos III de Madrid

Elena Oroz, Universidad Oberta de Catalunya y Carlos III de Madrid

1. "¿Ha notado algún crack o alguna cosa?"

EL TÍTULO de este epígrafe está extraído de una conversación aparecida en el minuto cuatro de *Color perro que huye*. Un camillero inspecciona a Andrés Duque, director de la película, que se acaba de caer de una barandilla en uno de los puentes que cruzan las vías de tren del Baix Llobregat catalán. Duque permanece postrado a la espera de ayuda. La cámara, emplazada en el suelo al lado del lisiado, ofrece un extraño encuadre del rescate, privilegiando la distancia que separa al tobillo inerme del realizador y su cámara de la salida del puente. A la pregunta del enfermero a Duque sobre si ha notado algún 'crack', el director responde con un conciso "Sí".

[29] Este capítulo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación CSO2010-15798 (TRANSCINE), "El audiovisual español contemporáneo en el contexto transnacional: aproximaciones cualitativas a sus relaciones transfronterizas", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

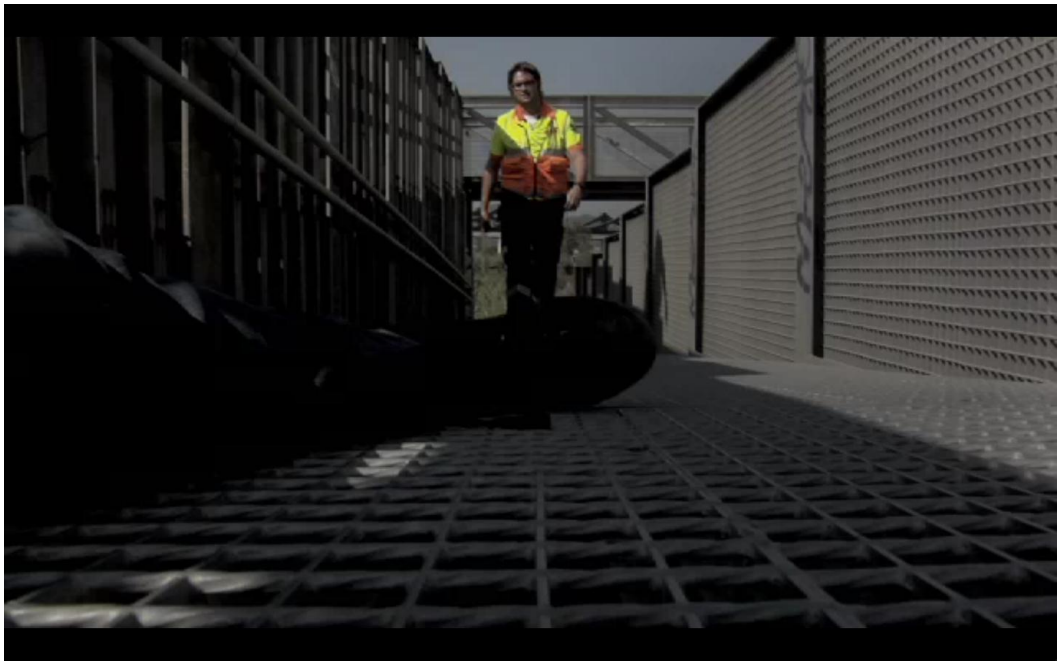


Figura 1. El 'crack' del tobillo de Andrés Duque como desgarro emocional y físico y ruptura estética.

La secuencia certifica así el origen de *Color perro que huye* en la fractura ósea que sufrió Andrés Duque en octubre de 2009. Duque en aquel entonces estaba filmando los descampados y vías ferroviarias del Llobregat para su proyecto de ficción documental sobre la utopía de los icarianos, trasladada al paisaje catalán del siglo XXI[30]. *Color perro que huye* nos sitúa pues ante una triple ruptura desde su inicio. En primer lugar, y en sentido literal, estamos ante una fractura física que, como vemos en la siguiente secuencia de la película, provocó el traslado de Duque a un hospital y su posterior convalecencia en una habitación con vistas a un patio interior. En segundo lugar, el momento invoca también una fisura emocional. El filme nace de una frustración ante la imposibilidad de moverse y proseguir con su proyecto sobre los icarianos, que el director resuelve visionando sus archivos digitales –conformados por imágenes de carácter personal y familiar, por imágenes de trabajos anteriores y por piezas de otros autores–. Por último, ese quiebro físico y emocional se formaliza en la ruptura de algunos códigos estéticos y narrativos del documental de corte explicativo. Como veremos en el punto dos, la película mantiene por momentos una

[30] La diégesis incluye algunas imágenes de este proyecto descartado, como aquélla en la que un actor camina al lado de un río tratando de recuperar un zapato que arrastra la corriente.

firme voluntad elíptica en términos narrativos. A su vez, la consciente rugosidad, suciedad e imprevisibilidad de algunas de sus imágenes –como el anómalo ángulo que fragmenta el cuerpo de Duque en el recién comentado encuadre del camillero– acercan el filme a las calidades domésticas tan queridas por parte del cine experimental y documental.

Por consiguiente, este capítulo tiene como objetivo analizar cómo se transmite esta triple fractura física, emocional y estética en *Color perro que huye*. Dicho de otra manera, queremos pensar sobre las formas en las que el documental contemporáneo, y en concreto *Color perro que huye*, nos hace sentir y nos emociona. Si en un artículo anterior destacábamos la inscripción personal y biográfica de Duque a través de los medios digitales y los flujos sociales transnacionales (Fernández Labayen y Oroz, 2013), en este caso ampliaremos nuestra perspectiva para centrarnos en la construcción de momentos emotivos que subyacen al aparente solipsismo narrativo y comunicativo de *Color perro que huye*. Esto es, pretendemos examinar cómo las dimensiones afectivas de la experiencia del cineasta se condensan en una serie de objetos, espacios, personajes y materiales de archivo de diversa índole presentes en la cinta.

En este sentido, nuestro trabajo dialoga con contribuciones a la fenomenología fílmica y al 'giro afectivo' en las ciencias sociales (Ahmed, 2004). El esfuerzo de estudiosas como Vivian Sobchack (1992 y 2004) o Eugenie Brinkema (2014) por desarrollar un marco teórico sobre el que sustentar una aproximación a la producción de emociones en el cine ha encontrado su eco en la teoría documental. Siguiendo el enfoque de Laura U. Marks (2000) y Belinda Smaill (2010), pretendemos reflexionar sobre la potencialidad del documental contemporáneo para sugerir y transmitir emociones, de tal forma que el tradicional discurso de sobriedad que había caracterizado al documental como forma de conocimiento –e incluso al *conocimiento encarnado* en su formulación performativa (Nichols, 1994)– se ensanche para ser entendido como un proceso intersubjetivo de carácter sensorial y afectivo. De hecho, consideramos que las emociones no sólo pueden ser leídas como

respuestas individuales a los fenómenos, sino que están en buena medida determinadas por los contextos culturales.

Fundamentalmente, el capítulo explora la construcción textual de las emociones a través de tres motivos presentes en *Color perro que huye:* la pérdida, el fetiche y la cinefilia. El primero ejerce como motor narrativo, a través del cual se articula un proceso de duelo en el que entran en tensión emociones como la tristeza, la melancolía y la esperanza. Los segundos se materializan en prácticas regidas por el placer y el deseo capaces de generar lazos afectivos entre el director y la audiencia. Como puntos de anclaje teórico, dichos conceptos no pretenden ser elementos de clausura interpretativa, sino que sirven como trampolines para entender las formas de expresión personal de Duque y conectarlas con cada uno de nosotros a través de nuestro *sensorium*, es decir, a través de "la organización corporal de la experiencia sensorial" (Marks, 2000: 2). En última instancia, si las rupturas estéticas y epistemológicas que se desprenden de la obra videográfica de Duque son representativas de ciertas direcciones del documental y la creación artística contemporánea, es por su conexión con la generación de emociones en un campo cultural menos preocupado por la delimitación de los significados históricos y narrativos que por su cuestionamiento y experimentación de cara a interpelar a los espectadores. En otras palabras, nuestro capítulo estudia cómo ciertas prácticas fílmicas contemporáneas están determinadas por fisuras físicas, emocionales y culturales, analizando cómo el documental experimental materializa audiovisualmente la intangibilidad de las sensaciones y emociones (Marks, 2000). Como destaca Belinda Smaill, "las emociones moldean mundos de experiencia y son vitales para entender cómo las subjetividades están subordinadas y significan en las formaciones sociales. Las emociones están fuertemente ligadas a los cambiantes terrenos de la tecnología, los medios, el capitalismo, la globalización y las políticas gubernamentales, porque todos esos aparatos regulan el ser" (2010: 5). En efecto, y como veremos a continuación, la experiencia como ciudadano transnacional de Duque y su trabajo con el vídeo digital están totalmente conectadas con la expresión de sus emociones.

2. *Color perro que huye*: Principios básicos del desorden

Tal y como sugiere su título, *Color perro que huye* –traducción de *color gos com fuig*, una expresión catalana con la que se designa un color indefinido–, pretende captar lo fugitivo. Para ello, la película se articula a partir de una serie de micronarraciones prácticamente independientes, en las que cada secuencia resuelve casi de forma autónoma una anécdota, una vivencia, una narración mítica o una reflexión del director[31]. En términos estructurales, este dibujo aparentemente caótico, tan propio del desorden con que se acumula la reflexión autobiográfica[32], puede ser ordenado en tres actos que coinciden, de forma laxa, con otros tantos movimientos geográficos del realizador a lo largo de los 70 minutos que dura la pieza.

El primer desplazamiento coincide con el arranque de la cinta. Este primer tercio se centra en las memorias y vivencias inmediatas de Duque en Barcelona, ciudad de acogida adonde llegó en el año 2000. El segundo bloque, de unos 20 minutos de duración, se ordena alrededor del viaje de Duque a Venezuela en 2010: la primera vuelta a su país natal desde su exilio a España. Para acabar, la película se cierra con un tercer apartado, menos cohesionado, en el que los retratos de actores y cineastas (Will More o Andrés Caicedo) y obras de arte (*El Jardín de las Delicias* de El Bosco) coinciden con el retorno a la cotidianeidad barcelonesa, salpicada por las memorias del cineasta sobre su último perro, cuya figura es evocada en los

[31] Al respecto, el propio Duque manifestaba lo siguiente: "La película creo que contiene esa tensión entre la fragmentación y una voluntad narrativa, como si tratara de encontrar una historia y al mismo tiempo la negara. Allí está la esencia de mi búsqueda como cineasta y la visión que tengo del mundo en cuya representación me comprometo. Me gustó mucho la idea de articular la película de esta forma, o no-forma si prefieres" (Oroz, 2011).

[32] El rótulo de apertura de la cinta da buena cuenta tanto del pacto autobiográfico que establece Duque como de su articulación en forma de *collage*: "No tengo ni celuloides ni cintas de video. Sólo tengo números almacenados en discos duros y cajas de memoria llamadas *Quicktime*. De ellas, he extraído imágenes que ahora junto, ordeno y presento con sinceridad. Aunque verdades no son".

instantes finales mediante un movimiento ralentizado mientras se explica que saltó por la ventana y pereció.

Estos tres momentos están teñidos por el dolor, emoción detonante del recuento autobiográfico y que obedece a diversas pérdidas. Si ya hemos señalado que el accidente de Duque frustró un proyecto fílmico en ciernes, a lo largo del filme se perfilarán otras ausencias: la citada muerte de su mascota[33] y un progresivo extrañamiento frente a Barcelona y Caracas, de forma que el filme acaba problematizando tanto la noción de *hogar* como la de una identidad estable asociada a ella. En respuesta a este *pathos* afligido, y desde el punto de vista narrativo, la cinta articula un proceso de duelo catártico, marcado por el deseo de revertir la insatisfacción derivada de las pérdidas de seres y momentos queridos[34]. Así, las primeras imágenes de la película –previas al accidente ya comentado– ofrecen un ambiguo e irónico acercamiento a la tristeza que sobrevuela la cinta. Una sucesión de planos aparentemente inconexos, y puntuados por las lánguidas y monocordes notas de un piano, aluden a una localización (un plano de Barcelona), un gesto (la caricia a un perro) y un estado de ánimo (una suerte de abulia, sugerida por un primer plano del director con la mirada perdida y la boca abierta, mofa a la que se yuxtaponen imágenes de un cómic entre las que aparecen dibujos de caras desencajadas acompañadas de mensajes que rezan lemas como "el yo existencial").

---

[33] Esta figura tiene un carácter altamente evocativo en el filme. La primera vez que se presenta el perro es a través de unas imágenes filmadas en Súper 8 que recogen los primeros momentos de Duque en Barcelona. Sin duda, el formato doméstico contribuye a subrayar la felicidad de la escena (un amigo lo acaricia cariñosamente, dirigiendo miradas de afecto a la cámara) y dotarle de un halo melancólico, en tanto que pieza que ya forma parte del archivo personal. Por otra parte, como elemento que forma parte del título del filme -y de su último propósito de des/identificación- cabe leerse en términos alegóricos como un trasunto de los estados de ánimo del director: la búsqueda constante visualizado en la ya comentada escena que muestra la borrosa figura del can corriendo por un pasillo.

[34] De acuerdo con Freud (1984), el duelo no sólo responde a la desaparición de seres queridos, sino también a la pérdida de abstracciones e ideales como el amor, la patria o la libertad, entre otros.

Establecidos un tono y un modo de enunciación melancólicos a la par que sarcásticos, en *Color perro que huye* la negociación con el duelo implica el recurso al viaje, tropo al que, como ocurre en otros documentales autobiográficos, se confiere una dimensión curativa que bascula entre la revisión del pasado y la esperanza de un futuro mejor. Sin embargo, cabe adelantar que la presunta reparación vinculada a un periplo –en este caso de Barcelona a Venezuela– queda aquí en suspenso o se cuestiona mediante la posición autoconsciente e irónica del director. De hecho, si ya desde su título la película se propone como un desplazamiento perpetuo, la narración acabará dando cuenta de la búsqueda infructífera de un hogar –entendido como un lugar de enraizamiento, unidad y coherencia identitaria– que se solventa con el alumbramiento de diferentes fantasías que, frente a la fijación, enfatizan las posibilidades de evasión y cambio. Se propone, por tanto, una tensión entre la pérdida y la utopía, cuya realización se intenta plasmar a través de objetos o espacios que permitan el encuentro social, sea físico o virtual.

Esta búsqueda de un espacio heterotópico, entendido como espacio de otredad que puede darse en circunstancias no hegemónicas, prosigue en fragmentos que Duque incorpora de sus *chats* de Internet durante su periodo de convalecencia en el hospital e incluso en su repaso por los detalles de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, una secuencia incluida en la tercera parte del filme. Mientras que las resonancias utópicas del cuadro son familiares para la audiencia –un paraíso hedonista que transgrede la heteronormatividad, al incorporar la representación de fantasías escatológicas y relaciones homosexuales e interraciales–, el director propone idéntica interpretación para las pulsiones *voyeuristas* y exhibicionistas que subyacen en su recorrido por los chats de Internet. En una secuencia de montaje surgida de los *video chats* mantenidos por Duque, se engarzan clips que muestran a hombres conduciendo a pecho descubierto o a mujeres carnosas que exhiben su faceta más sensual y seductora. Duque orienta el sentido de estas imágenes a través de subtítulos que indican "Internet no es, ni mucho menos, una utopía. Pero parece que resuelve un dilema fundamental. El

dilema de cómo vivir juntos poniendo en común distancias". La película conecta así la pulsión sexual que subyace en los planos de los chats con un proyecto identitario y ético de mayor calado. En concreto, el sexo serviría en este caso como "puesta en común de las distancias", y acercaría a personas aparentemente disímiles en la materialización de unos encuentros que escapan a códigos de conducta normativos. La secuencia descoloca al espectador por su tono intimista a la par que grotesco. En este contexto, el mensaje escrito de Duque, que puede llegar a sonar naïf, ofrece la ventaja de dibujar un tenue sostén comunicativo, suficiente para conectar los cuerpos y experiencias del director, los internautas anónimos que aparecen en pantalla y los espectadores.

Figura 2. Internet como heterotopía

La desubicación que existe en esta secuencia, en la que no tenemos ningún tipo de información básica sobre esas personas, recorre otros momentos de la película. Dos secuencias del filme registradas en Venezuela remiten a la experiencia diaspórica del director, que subraya cómo su lugar de origen se torna desconocido pese a su aparente igualdad respecto a sus recuerdos. El realizador introduce su país natal mediante un plano general de una transitada plaza caraqueña mientras de fondo se escucha, procedente de un bar, el merengue *Amarillo limón* en la versión de Billo's Caracas Boys. Sobre

este plano, realiza la primera reflexión en torno al estatismo y al cambio: "Hace diez años estuve sentado en esta misma plaza del centro de Caracas. En aquel momento tuve la sensación de que todo iba a cambiar. Pero me equivoqué. La piñatería sigue en su sitio. El mismo bullicio y la misma gente. Sólo noté un cambio. El color amarillo ahora es rojo. Y el rojo es amarillo. Principio básico del desorden".

Este *cambio* detectado por Duque ha de ser englobado en las dinámicas político-económicas experimentadas por Venezuela durante la última década y que han estado marcadas por la presidencia de Hugo Chávez y la revolución bolivariana. En esta dirección, otra secuencia retomará el comentario político y las implicaciones emocionales de este des-reconocimiento del hogar. El director yuxtapone un recorrido por un decadente local caraqueño con el audio procedente del filme *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), que previamente había sido identificado y mostrado en un televisor: "Todo sigue igual. Aquí todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía. Una ciudad de cartón. ¿Y la paloma que iba a mandar Picasso? Muy cómodo eso de ser comunista y millonario en Paris. Esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar. Como mi padre. Como Laura que no se detendrá hasta llegar a Miami. Sin embargo todo parece hoy tan distinto. ¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?"

Apropiándose de las palabras de Sergio, protagonista de *Memorias del Subdesarrollo* –una reflexión sobre las contradicciones de la revolución cubana como detonante del cambio social–, Duque participa del desencanto desde una perspectiva distanciada, pero no por ello menos indicativa de su actual desarraigo. El desdoblamiento enunciativo, y su consiguiente efecto de extrañamiento, acentúa más si cabe esta sensación de desengaño. Por un lado, desde una perspectiva socio-política, ya que los fantasmas del pasado –un diagnóstico realizado por Gutiérrez Alea hace cuatro décadas– se proyectan en *Color perro que huye* como destino inevitable para un proyecto nacional de futuro como es la revolución bolivariana. Por otro lado, en términos personales, puesto que la frase pronunciada por Sergio ("¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?") se

convierte aquí en índice o marca subjetiva de la imposibilidad de retorno. De hecho, como ha señalado Nancy Berthier a propósito del filme cubano, la posición de Sergio estaría marcada por una dicotomía entre ser un solitario o solidario, vivir a distancia o fusionarse (2003: 100).

Sin embargo, este desarraigo no se articula ni como lamento ni como arrebato de confesión terapéutica. Al contrario, en la fórmula caleidoscópica adoptada por Duque encontramos la búsqueda de otras posibilidades expresivas para abordar la pérdida que eluden tanto la fijación melancólica como la connotación negativa de los diferentes conflictos. Siguiendo a Judith Butler en su aproximación al duelo, cabe considerar que es precisamente la pérdida la que permite perfilar nuevas posibilidades de pertenencia, de forma que puede leerse como una emoción paradójicamente fecunda y productiva (2003). En conjunto, en el film se pone de manifiesto cómo la recuperación del duelo y la búsqueda de esos "lugares productivos para el yo", en palabras de Butler, no está asociada a la vinculación a un espacio geográfico/nacional, sino a una serie de comunidades lábiles y transitorias, de espacios y alianzas donde alumbrar un sentimiento alternativo de pertenencia manteniendo la individualidad. En este contexto, la alusión al mito de Peter Pan —— presentado en el filme con el rótulo "PETER PANES" y con las intervenciones de Will More, protagonista de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980) y a un fragmento del filme colombiano *Angelita y Miguel Ángel* (Andrés Caicedo y Carlos Mayolo, 1971) – cabe ser leída como la vindicación de figura oposicional y utópica con la que el autor engarza en clave cinéfila, y desde la que sugerir discursos y prácticas alternativas a las limitaciones socio-culturales derivadas de un parámetro identitario y normativo como es la edad.

3. No es la imagen, es el objeto

Hasta ahora hemos visto como el viaje funcionaba con un tropo narrativo que dotaba de una aparente cohesión a *Color perro que huye*, mediante tres actos marcados por los desplazamientos geográficos del director que, indirectamente, también se hacen eco del proceso

de duelo y su negociación en clave irónica[35]. Aún con todo, nos hallamos ante una película ciertamente caleidoscópica, no sólo por su articulación fragmentaria, sino porque cada una de sus secuencias acoge diferentes significados. Duque fija su atención en lugares y objetos dispares que, si bien parecen desentenderse de la lógica narrativa, son fundamentales a la hora de examinar cómo operan las emociones en el filme.

Como han señalado distintos trabajos al respecto, las relaciones entre sujeto y objetos son fundamentales para acercarse a la construcción emocional del individuo: las emociones moldean la superficie de los objetos y los cuerpos e implican una predisposición u orientación a los mismos, sea esta de aproximación o de rechazo (Ahmed, 2004: 4-5). En el caso que nos ocupa, se produce una transferencia emocional e intelectual del sujeto que graba a los objetos que son reproducidos, estableciendo un diálogo entre la búsqueda de comodidad de lo conocido y el contraste con la hostilidad del entorno. Si, como ya ha quedado dicho, *Color perro que huye* construye su potencial afectivo a través de la dialéctica irresoluble entre los ideales enunciados por el cineasta y su concreción en situaciones y elementos determinados (una experiencia concreta como usuario de Internet o un cuadro), no es extraño que varios de estos elementos sugieran igualmente una huida, expresada a través de las características físicas de los objetos.

Un buen ejemplo de estos puntos de fuga lo encontramos en el tramo inicial de la película. En un explícito recorrido por Las Ramblas barcelonesas, Duque sigue en un plano lateral, cámara al hombro, a una chica ataviada con un veraniego vestido blanco que camina firme esquivando el bullicio. Sobre esta imagen, Duque

[35] En el final de la película se plantea y se resuelve la resolución de una pérdida afectiva: un perro que, según se informa, saltó por la ventana y murió. La solución de nuevo vuelve a ser el recurso a una ironía que, en el fondo, refleja la imposible restauración del objeto perdido. Como imágenes de cierre de la cinta, tras el relato de la muerte de su perro, Duque inserta un plano subjetivo y, ligeramente ralentizado, en el que la cámara se acerca a un gato que emite un bufido para posteriormente alejarse de él y deambular por un pasillo. Sobre estas imágenes, unos subtítulos indican: "Ahora tengo un gato, lo encontré en la calle. Pero no es muy cariñoso".

introduce un breve relato en los subtítulos: "Bajando por la Rambla de Santa Mónica, a la izquierda, se produjo una extraña erosión". A continuación, corta a un plano detalle ligeramente angulado de unos pies, enfundados en unos zapatos rojos, y que clavan con ahínco los tacones en la mínima escalinata de mármol blanco, que parece separar el umbral de un portal de la acera de la calle. Mientras, los subtítulos continúan el relato: "Es un agujero hecho por prostitutas que durante años han esperado ahí a sus clientes". Seguidamente se pasa a un plano lateral, en el que efectivamente podemos ver y oír, en detalle, el trajín de los tacones que van frotando la notable hendidura que hay en el suelo. Antes de pasar a un plano casi cenital del agujero, el texto comenta: "Ponemos distraídamente nuestros pies y descubrimos en esas huellas uno de los momentos vivos de Barcelona. Uno de los pocos que podemos admirar".

Figura 3. La imagen-fetiche y su condición afectiva.

Este microrrelato compendia la búsqueda de un relato contrahegemónico de Barcelona. En su aparente simplicidad, el fragmento establece una medida puesta en escena que, en su desenfado, transmite el devenir diario de uno de los lugares emblemáticos de la ciudad condal. El seguimiento aparentemente fortuito de la chica, el sonido directo y la cámara en mano redundan en las convenciones del cine directo y su efecto realista. A partir de aquí, los subtítulos van dosificando la información, y Duque dirige finalmente nuestra atención hacia una de las historias subterráneas

de la ciudad, concentrada en ese agujero cavado por los tacones de las prostitutas en sus esperas.

Estamos sin duda muy cerca de esas *prácticas de lo singular* que tanto han interesado a la antropología contemporánea. Con habilidad y gran capacidad de síntesis, Duque nos introduce en el espacio de *lo ordinario*, en su doble acepción de lo común y lo poco refinado en términos hegemónicos. Los objetos (zapatos, hueco) son en este caso elementos que apuntan a las relaciones entre la práctica del realizador y el mundo cotidiano, con una serie de tradiciones y experiencias que cada objeto esconde y que lo proyectan hacia unas relaciones sociales e históricas concretas, en este caso en la Barcelona turística. Evidentemente, el director juega aquí con los ecos fetichistas de los tacones, para más inri de color rojo. En su materialidad, estas imágenes-fetiche evocan una serie de experiencias personales y colectivas, en este caso claramente relacionadas con esa microhistoria del placer y del deseo que puede rastrearse en el pasado del barrio chino barcelonés. Duque no construye su relato desde la nostalgia o la apelación histórica explícita (como sí han hecho otros documentales sobre el casco antiguo de Barcelona, con *En construcción* a la cabeza). En todo caso, su atención objetual y la transformación en fetiches de fragmentos diarios habla, como otras experiencias artísticas interculturales, de una 'memoria sensorial', en la que los objetos codifican una serie de verdades sobre la vida colectiva (Marks, 2000).

En este punto, merece la pena profundizar en la utilización de estas imágenes-fetiche en la obra de Andrés Duque, concepto que ya había sido apuntado por Josetxo Cerdán (2005) en un análisis que cerraba, no por casualidad, una de las primeras cartografías del cine documental y experimental en la España de 2000. En concreto, Cerdán empleaba el término en su estudio de *Iván Z*, primer filme que Andrés Duque realiza con cierto éxito en España y que fue nominado a los Premios Goya de 2005 en la categoría de Mejor Cortometraje Documental. La película, hecha a través de una visita relámpago a la casa de Iván Zulueta, se articula como una entrevista *sui generis* con el director, en la que Duque construye una complicidad con el cineasta a partir de "compartir mundos,

imaginarios y fetiches entre el realizador y el personaje" (Cerdán, 2005: 389). En efecto, el proceso de reconocimiento entre directores adquiere momentos de gran intimidad. Sirva como ejemplo el fragmento en el que Zulueta explica a Duque la célebre escena del álbum de cromos de *Arrebato* (1980), aquella en la que los protagonistas manosean extasiados un ejemplar de *Las minas del rey Salomón*. A propósito del valor de los cromos en la misma, Zulueta señala: "Ya no es un dibujito de Walt Disney encantador y que a todos nos lleva a algún lado, no, no. Es muy discutible que eso tenga, sea bello, lo que sea… Lo que pasa es que lo ha vivido. No es que la imagen sea maravillosa, es el objeto… […] Son los objetos que te huelen, cuando los has pegado; la crema Pelikán, cuando has tenido fiebre y te traían cromos… todo eso".

La reflexión de Zulueta es tremendamente certera. Separándose del ámbito simbólico de la representación –en el que los cromos de las minas del rey Salomón remitirían a las escenas de *Arrebato*–, hace hincapié en la capacidad del objeto en sí por despertar otros significados en el espectador. Alusiones que pueden ser memorísticas o imaginativas, pero que de hecho tienen que ver con una dimensión sensorial. El aspecto visual de los cromos y del álbum, pero también su olor, su tacto, e incluso su sonido, son capaces de despertar una serie de asociaciones y provocar una interacción emocional con el objeto que rebasa la estricta representación visual, pese a que siga siendo ésta (la imagen de un álbum de cromos desgastado y manoseado) la que cinematográficamente, junto con el audio aleccionador de la voz de Pedro (Will More), provoque esas otras asociaciones.

No es extraño que Duque recupere este motivo en un cortometraje posterior: *No es la imagen, es el objeto* (2008) y que este corto, a su vez, tenga cabida en el metraje de *Color perro que huye*. El trabajo, como anuncia su título, es una revisitación personal de la escena de los cromos de *Arrebato*. En este caso, Duque recupera un viejo álbum titulado *Hombres, Razas y Costumbres* –una suerte de repaso didáctico por las distintas culturas y geografías mundiales– y se dedica a hojearlo para finalmente arrancar varios de los cromos y comérselos. Si el corto tenía entidad propia, en la que el juego con los

estereotipos raciales y culturales era desenmascarado por Duque al ingerirlos, subvirtiendo de forma lúdica la coprofagia como uno de los mayores temores frente a la alteridad, en el contexto de *Color perro que huye* los fragmentos introducidos adquieren una nueva dimensión. El director establece un diálogo con su propia obra y su condición de inmigrante latinoamericano a través de esos cromos, perversa traducción de otras culturas que quedan comprimidas como objetos fácilmente aprehensibles y domesticables. Si como señala la relectura de Laura U. Marks de las propuestas de Homi K. Bhabha, los estereotipos coloniales pueden ser entendidos como fetiches, es decir, como "lugares en los que la diferencia cultural queda fijada, pero en los que esa misma estabilidad revela la inestabilidad del encuentro" (2000: 89), el espacio intercultural de encuentro con el fetiche está siempre cargado de capas de significado y poder. De este modo, Duque transgrede esa posibilidad domesticadora del proyecto moderno del saber al convertir a esos objetos en una posible, aunque improbable y seguramente desagradable, opción comestible.

Figura 4. Apropiaciones cinéfagas.

Es así como las imágenes-fetiche adquieren una nueva dimensión en *Color perro que huye*. En primer lugar, la pasión objetual está vinculada a una experiencia personal pero también, y sobre todo, a una historia social. La reconversión de imágenes propias y ajenas en fetiches debe entenderse en la tradición de deslizamientos semán-

ticos que William Pietz (1987) trazó en su acercamiento al concepto de fetichismo y que también emplea Laura U. Marks en su aproximación al cine intercultural (2000). En sus artículos, Pietz realiza un repaso etimológico a la palabra fetiche, del portugués *feitigo*, y asociada con la transferencia mágica que confería poderes sobrenaturales y animaba a ciertos objetos a través del contacto físico. En el proceso histórico de resemantización estudiado por Pietz, cuatro cuestiones informan el concepto de fetiche: su materialidad; su origen histórico, en el que se fijan elementos heterogéneos; su interdependencia con las relaciones sociales, que le dan significado, y su activa relación con el cuerpo, llegando a subvertir el ideal de la autonomía del ser, que pasa a depender del objeto.

Estos cuatro ejes son fundamentales para contextualizar las imágenes-fetiche en la obra de Duque. Momentos como la bajada por las Ramblas, los encuentros por Internet, la contemplación de los detalles de *El Jardín de las Delicias* o la exploración de un bar decadente y una chatarrería en Caracas hablan de una serie de encuentros interculturales, potenciados por la significación experiencial de esos lugares y objetos que retrata. En estos encuentros asistimos a una socialización de las emociones, que alcanza una de sus cimas en la celebración de San Juan filmada en Venezuela. En una secuencia de unos diez minutos de duración, Duque se introduce entre los tambores de Naiguatá hasta que su cámara queda prácticamente abducida entre la muchedumbre. En un momento digno del mejor cine directo, Duque mantiene encuadrado en primer plano durante más de dos minutos a uno de los tamborileros. La fuerza emotiva del plano es tremenda, no sólo por el ritmo que marca la percusión, sino por el momento que capta Duque: sudoroso, sonriente y abstraído en su actividad, la cara de felicidad del hombre aparece y desaparece tras la gente que se cruza en el encuadre, a la vez que su propio movimiento y el de Duque hacen que su imagen se desenfoque, se corte y se escape del cuadro. El momento es de una intensidad hipnótica en la que, nosotros como espectadores, nos vemos arrastrados por ese diálogo entre cuerpos, el del director y el del sujeto fílmico. La corporeidad de la imagen y el impacto auditivo no sólo conectan los cuerpos presentes

en el momento de la grabación y del visionado, sino que el trance físico habla también de una memoria individual (la de Duque grabando en su país, la del percusionista gozando) y cultural (la de la festividad celebrada). La emotividad del momento desborda el significado concreto de la celebración, posiblemente desconocido para multitud de espectadores.

Figura 5. Movimiento, cuerpo y diálogos afectivos.

Podría parecer que este momento, extraído de la continuidad de la película, reproduce un momento de exotismo intercultural, sobre todo para los ojos y oídos del espectador blanco desconocedor de la tradición cultural que se está transmitiendo. Nada más lejos de la verdad. Como hemos avanzado, la película de Duque está repleta de esas imágenes-fetiche, que no sólo permiten la apropiación emocional de algunos de esos momentos, sino que se ofrecen como posibles intercambios experienciales. De nuevo, el trabajo de Laura U. Marks es especialmente fructífero. Pese a que Marks ubica sus reflexiones en el marco del cine intercultural, en su discusión sobre el fetichismo substituye sintomáticamente el prefijo *inter-* por *trans-*, más acorde a nuestra comprensión de la obra de Duque como un trabajo que se mueve *a través* y no tanto *entre* culturas, historias, y políticas de representación. Marks nos recuerda que los sujetos diaspóricos establecen un diálogo entre las "organizaciones sensoriales" de sus orígenes y las de los lugares de recepción, trabajando sobre un terreno ambivalente respecto a las tradiciones de presentación y representación. Si bien el concepto de "orga-

nización sensorial" acentúa las supuestas diferencias estructurales entre tradiciones y culturas de lugares diversos por encima de sus plausibles similitudes (urbanísticas, climatológicas, etc.), resulta una herramienta conceptual operativa para reflexionar sobre el documental como producto transnacional a través de las estrategias sensoriales que los cineastas desarrollan al abordar distintas geografías.

4. "Entre las chancletas y la sofisticación"

Para finalizar este capítulo, nos gustaría abordar esas estrategias sensoriales de *Color perro que huye* atendiendo a los mecanismos intertextuales y la devoción cinéfila de Duque a través de la cita y la reapropiación. Una práctica que no sólo se presta a la reactualización en clave biográfica –como vimos al analizar la inclusión de un film de *Memorias del subdesarrollo* en la cinta–, sino que prosigue en ese trabajo sobre la generación de imágenes-fetiche. La pátina intelectual de la cita convive así con esos otros momentos de exploración sensorial y feísta de los espacios por los que transita Duque. Es en esta línea de reescribir una cierta concepción burguesa del gusto y la sofisticación estética e intelectual en la que hay que situar la cita que abre este último epígrafe, apropiada por Duque de *Memorias del subdesarrollo*[36]. No es casual que el realizador hispano-venezolano oponga las chancletas a esa pretendida sofisticación, pues su película cuestiona las fronteras de la comodidad y del placer espectatorial.

En este sentido, las referencias cinematográficas explícitas de la película transitan por el cine de culto internacional de los años setenta: *My Childhood* (Bill Douglas, 1972), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Arrebato* (1980), *Angelita y Miguel Ángel* (Andrés Caicedo y Carlos Mayolo, 1971). Todas ellas son películas-estandarte de un cierto malditismo, incluso la de Gutiérrez Alea si la inspeccionamos en términos políticos y morales, que integradas en un relato autobiográfico, se prestan a una lectura sintomática. Por un lado,

[36] La cita en su totalidad, tal cual aparece en *Color perro que huye*, reza así: "Así me gustas más. Cuando te pones vulgar. Tú sabes que eso me erotiza siempre. Cuando te veo luchar entre las chancletas y la sofisticación. Entre la elegancia y la vulgaridad".

nos habla de una heterogénea formación audiovisual[37]. Por otro, implican una consciente filiación con algunos de los momentos más oscuros y poco conocidos de la cinematografía mundial. Así, en el tercio final de la película, Duque dedica fragmentos a Andrés Caicedo y a Will More, personajes de culto dentro de un circuito cultural para iniciados y con un subtexto de malditismo, asociado al suicidio del primero con apenas 25 años y a la desaparición del segundo tras sus rodajes de los 70 y 80.

Figura 6. Performatividad y exceso en Angelita y Miguel Ángel (Andrés Caicedo y Carlos Mayolo, 1971).

Estas recuperaciones conllevan a su vez un interesante subtexto sobre la condición transnacional del cine y las posibilidades de repensar su temporalidad a la luz de los medios digitales. Nos referimos aquí a lo que Laura Mulvey ha denominado el "proceso de retraso" (process of delay) de lectura cinematográfica, según el cual los espectadores ven reconfigurados y transformados viejos filmes para verlos desde una nueva perspectiva, fragmentando las

[37]Al respecto, Duque ha confirmado: "De niño estuve bastante expuesto a un cine de autor radical. Desde Wajda pasando por Resnais hasta Buñuel. En vez de quedarme dormido intentaba entender lo que pasaba y esa curiosidad alimentó mi cinefilia. También veía mucha televisión y vale decir que en aquella época la programación era estimulante y variada: dibujos animados polacos, series japonesas, melodramas mexicanos, opera china y psicodelia BBC. Fue un lujo haber vivido mi infancia en Venezuela" (Ganga, 2011).

continuidades del original y reclamando la importancia y significación de momentos perdidos (Mulvey, 2006). He aquí otro de los placeres proporcionados por *Color perro que huye*. A saber, la curiosidad de Duque y su aprovechamiento de imágenes y sonidos de otras películas nos revela una historia del cine escondida y personal, a la vez que pone en contacto su propia voluntad y experiencia como fugitivo con aquellas otras historias, fílmicas y extrafílmicas, en las que los propios textos y contextos de producción y recepción han supuesto desapariciones, escapatorias vitales, fugas. Dentro del alto grado de hibridación de *Color perro que huye*, algunos de estos momentos adquieren una cierta autonomía, frente a otros que tienen una función más explicativa e ilustrativa a nivel discursivo. Si entre los segundos se hallan *Memorias del subdesarrollo* y *My childhood*, que dialogan por montaje sonoro y visual con fragmentos rodados por Duque, entre los primeros estarían el ya mencionado de *Arrebato* y *Angelita y Miguel Ángel*, de Andrés Caicedo.

Esta última, pieza inacabada absolutamente desconocida para la cinefilia mundial, es un largo monólogo en blanco y negro de Angelita abre la película. El momento, incluido en su totalidad en *Color perro que huye*, contiene un alto grado de performatividad, en el que la protagonista, encuadrada frontalmente, habla a cámara dejando ver todas sus emociones latentes alrededor de su padre, su novio y su propia condición de incipiente adolescente perezosa, vibrante y excitada a la vez. Merece la pena reproducir un fragmento de su monólogo:

> "Entonces mi mamá se despertaba furiosísima porque mi papá dizque con tanto ruido la despertaba todos los días en lo mejor del sueño ¿En qué estaría soñando? Y pelearon tanto que al final llegaron a una conclusión para salvar el hogar. Volver a ponerme el despertador al lado de mi pobre oído. Yo berreé y pataleé pero me lo pusieron. Y yo no quiero volver a recordar ninguno de los días que siguieron porque no quiero. Porque lloro. Que no me veo linda cuando lloro. Que no me gusta. Me levantaba como una sonámbula. Me salieron unas ojeras de este tamaño. No hablaba con nadie en el bus. Perdí religión con la madre Sardi que es la madre más bonita que conozco. Me la pasaba con la cabeza hundida, con la cara muerta. Lolita, mi mejor amiga, me dijo un día

> que me estaba pareciendo más y más a un cuervo. Pero desde que estoy de novia de Miguel Angel todas mis desdichas han terminado. Porque él me llama a las 5:30 en punto día de colegio y de 8 a 8:30 sábados y domingos. Me llama y me dice cosas lindas y yo le digo que lo quiero y le canto canciones como: "Todas las noches sueño que me arrullas, cuando despierto me siento más tuya y te bendigo bien de mi vida". Y cuando me da la gana le cuelgo el teléfono".

Es apasionante seguir el errático discurso de Angelita, que pasa de la alegría a la tristeza en una mueca. Las inflexiones verbales y los cambios de registro oral y físico de Angelita conmueven al espectador, a la vez que son utilizados por Duque para desarrollar la cinefilia como una forma de expresión personal, pero también como una práctica sociocultural con la que el cineasta pretende dialogar con unas tradiciones estéticas y culturales y, a la vez, dirigirse al público para generar vínculos, crear expectativas y sorprender a los espectadores. La irrupción de Angelita en *Color perro que huye* nos remite a las 3 temporalidades de la cinefilia expuestas por Thomas Elsaesser (2005). Una primera hablaría de esa filiación casi edípica, por la que Duque se alinea con Zulueta, Caicedo o Bill Douglas. En segundo lugar, evidentemente nos habla de una pasión y de un amor por esos fragmentos fílmicos. Por último, en su trasposición a otro contexto, nos habla de la mediación temporal del cine, por la que en cada visionado aparecen cosas nuevas, detalles antes desapercibidos que permiten trazar una nueva genealogía y una experiencia consciente de la diversidad del fenómeno cinematográfico.

En definitiva, la cinefilia de Duque enmarcada en el proyecto de fuga permanente de *Color perro que huye* nos permite rescatar las prácticas afectivas movilizadas por el cine, generalmente apartadas del cine documental ortodoxo y rescatadas puntualmente como reescritura crítica por el cine de apropiación. Aquí, sin embargo, no hay una deconstrucción en términos irónicos o políticos, sino que el cine es percibido como una posibilidad de escape y disfrute. En palabras de Mark Betz, en este tipo de cinefilia "lo que emerge, al final, es la sobrecogedora disposición física del cine, cómo configura cuerpos, máquinas, lugares, paisajes, y su relación como formas de aplazamiento más allá del espacio y del tiempo del filme en sí

mismo, dejándonos que rescatemos, exploremos y articulemos –sin completar– sus momentos de placer inescrutable" (2010: 132).

Como hemos visto en este artículo, las emociones en la obra de Andrés Duque no sólo tienen que ver con la expresión de la subjetividad propia de la modalidad performativa, sino que enlazan con prácticas socioculturales movilizadoras de deseos y placeres como la cinefilia. A través de lo que hemos denominado imagen-fetiche, Duque emplea objetos y sonidos cotidianos –altamente connotados culturalmente– para generar momentos afectivos. Estas cuestiones no sólo propician un goce estético sino que son claves a la hora de promover la identificación y el reconocimiento entre la audiencia. La adhesión espectatorial no pasa por tanto, por la epistefilia, sino por unos afectos que se proponen compartidos. *Color perro que huye* se convierte entonces en un espacio de encuentro entre las vivencias y emociones del director, los sujetos y objetos grabados, y la audiencia, evidenciando el papel crucial que tienen las emociones en el documental en tanto que fenómeno intersubjetivo.

Bibliogragía

AHMED, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

BERTHIER, N. (2003). "Memorias del subdesarrollo/Memories of underdevelopment". En: A. Elena y M. Díaz (eds.), *The Cinema of Latin America*. Londres: Wallflower Press, pp. 99-107.

BETZ, M. (2000). "Introduction". En: M. Betz (ed.). "*In Focus: Cinephilia". Cinema Journal*, 49, vol. 2, p. 132.

BRINKEMA, E. (2014). *The Forms of the Affects*. Durham y Londres: Duke University Press.

BUTLER, J. (2003). "Afterword: After Loss, What Then?". En: D. L. Eng y D. Kazanjian (eds.). *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, pp. 467-473.

CERDÁN, J. (2005). "Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años". En: C. Torreiro y J. Cerdán (eds.). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 349-390.

ELSAESSER, T. (2005). "Cinephilia or the Uses of Disenchantment". En: M. de Valck y M. Hagener (eds.). *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 27-44.

FERNÁNDEZ, M. y OROZ, E. (2013). "Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque". En: M. Francés, J. Gavaldà, G. Llorca y À.Peris (eds.). *El documental en el entorno digital*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 101-117.

FREUD, S. (1984). "Mourning and Melancholia". En: *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. London: Penguin, pp. 251-268.

GANGA, J. (2011). "Andrés Duque". En: *Vanidad*. Disponible en: http://www.vanidad.es/people/andres-duque
(Última consulta: 20/02/15)

MARKS, L. (2000). *The skin of the film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham y Londres: Duke University Press.

MULVEY, L. (2006). *Death 24x a second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.

NICHOLS, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

OROZ, E. (2011). "Andrés Duque. A propósito de *Color Perro que Huye*»" En: *Blogs & Docs, Revista on line dedicada a la no ficción*
http://www.blogsandocs.com/?p=1032

(Última consulta: 20/02/15)

PIETZ, W. (1987). "The Problem of the Fetish, II: The Origin of the Fetish". En: *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 13, pp. 23-45.

SMAILL, B. (2010). *The Documentary. Politics, Emotion, Culture*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

SOBCHACK, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

SOBCHACK, V. (2004). *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press.

TERCERA PARTE

Revisitando la interacción en el documental

10

Estudio evolutivo del lenguaje narrativo, desde los primeros documentales a las transmedia

Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca

1. Introducción

EL DOCUMENTAL está considerado como un género, en principio, cinematográfico que muestra la realidad en la búsqueda de un proceso de mímesis, de identificación con lo representado. "El costumbrismo, el realismo, el regionalismo, el provincianismo, el drama y el melodrama, la españolada, el folclorismo, son algunas de las aristas de una figura que se reconoce bien pero se define mal, que a veces es considerada un género; en otras, un subgénero, y en otras se le niega tal condición" comenta Gómez Gómez (2011: 16).

El documental viene definido desde el año 2009 por el Ministerio de Cultura Español, de forma independiente en las categorías tipo: largometraje, cortometraje y documental.

En los inicios no sólo se buscaba mostrar la realidad si no que ya se intuía un deseo de modificarla desde el momento en que aparecen los primeros documentales ficcionados. Véase el caso de *Tierra de España* (1936), en donde Joris Ivens y vehiculizando el relato con la

voz de Hemingway, presentaría la lucha de los milicianos y los movimientos campesinos en la Guerra Civil Española.

Figura 1. *Tierra de España* (1936).

Si 1922 se consolida como la fecha del primer documental *Nanook el esquimal*, de Robert Flaherty, podemos constatar que en un breve espacio de tiempo, el formato ya ha evolucionado hacia una diégesis. La televisión, lugar donde tiene su exhibición natural el documental dentro de los soportes tradicionales, es la que ha aportado nuevos formatos derivados de las noticias como sería el caso del reportaje. A pesar de esta procedencia común, documental y reportaje son dos conceptos diferentes. El primero conllevaría una diégesis narrativa, concepto acuñado por Aristóteles y el segundo estaría más vinculado a la mímesis, estableciendo las diferencias entre narración y relato (Gutiérrez San Miguel, 2006: 12).

En ambos casos, en la actualidad y entrelazando sus fronteras, en muchas ocasiones, plantean y parten de temáticas muy vinculadas a lo cotidiano. Un medio, un soporte, un formato en el que reflejar las costumbres, las tradiciones, las formas de vida, muy cercana a la realidad circundante. En definitiva una cultura concebida ésta como vehículo de protección para la sociedad. Las inquietudes del espíritu, la pervivencia de las tradiciones, los convencionalismos, son medios que utiliza la sociedad. La filosofía, la ciencia, el arte, el cine y la fotografía, presentan una función en la lucha por la existencia en la sociedad.

Los documentales reciben en su configuración interna la concepción del mundo contemporáneo, hacia el cual revierte y del cual se nutre, dando claridad al mismo y en el que, el hombre, se constituye en centro del pensamiento.

Se afirma o se niega a través de motivaciones ideológicas, haciendo tomar conciencia del entorno, del pensamiento. El valor de propaganda de las imágenes, ha sido utilizado desde épocas tempranas en la historia de la humanidad. Ha sido contemplada por parte de las grandes potencias como un elemento fundamental de transmisión ideológica. Se pueden citar ejemplos desde la primera guerra mundial hasta el mundo actual. Y vinculados a ello, el surgimiento de la censura que aparece por primera vez en Suecia en 1909, luego en Gran Bretaña en 1911 y más tarde en España en 1912, aunque este concepto se podría vincular a la aparición del hombre pensante (véase la persecución de lo ajeno, desconocido o diferente en las sociedades prehistóricas, o de las brujas desde la Edad Media…).

Siegfried Kracauer (1985), muy vinculado al movimiento expresionista cinematográfico alemán, dice que las imágenes surgen en el contexto de la sociedad que las ha producido aduciendo que reflejan su mentalidad. Razones políticas, económicas y rasgos dominantes psicológicos quedarán plasmados en las obras, proponiendo una transposición que revela los mecanismos y sus trasfondos intrínsecos. En definitiva la ideología será el cimiento esencial y reflejo de la intelectualidad de una época.

La elección de un tema refleja las condiciones sociales y la conciencia social predominante en una época determinada, sujeta a las motivaciones particulares de cada autor. Argullol (1985) dice que el deseo de imitar a la naturaleza por parte del hombre no era otra cosa, que el establecimiento de una comunicación con ella. En la actualidad nuestro propio legado cultural mediatiza esta relación. A lo largo de la Historia y sobre todo en la Prehistoria, la idea de plasmar y reproducir las formas de los animales y de la naturaleza, retomando sus fuerzas, fue considerado por el ser humano como una muestra de la superioridad sobre su entorno, como cazador, sobre el animal, teniendo la posibilidad de materializarle reproduciendo su imagen.

Este proceso implicaba a su vez, un goce estético de la naturaleza: imitar y reproducir dicha naturaleza produce una operación mimética plena de conocimiento imbuido de satisfacción, porque el hecho de conocer y reconocer lleva implícito una dosis de placer estético.

Por tanto estamos ante un triple proceso que presenta cierta complejidad psicológica; la imitación, la representación y el conocimiento que dará la progresión de las formas figurativas en los desarrollos artísticos de la Prehistoria. El tema, por tanto, será el factor de referencia principal para la imagen

El documental surge en un principio como un medio para plasmar la realidad, pero en cuanto evoluciona y pasa a ser un *mass media* ya introduce una opinión, comienza a ser utilizada y contextualizada en torno a unos intereses. En sus inicios se acercaría a los principios planteados por Bazin (en Casetti, 2000), cuando se cuestionaba la esencia del cine. Pregunta que ha fundamentado muchos de los métodos de investigación del mismo y ha conducido a indagar qué lo compone y qué lugar tiene en la sociedad. Él apostaba por la naturaleza ontológica del cine como mímesis, como representación de la realidad de la que se nutría.

Más tarde se impregnarán de otras cuestiones como vehículo de ideologización y trasmisión de valores tradicionales, culturales, un reflejo de lo social sobre todo en sus primeras manifestaciones, planteamientos estructurados por los formalistas rusos (Eisenstein o Vertov).

Bazin (2001) al plantear la ontología del cine asevera que éste surge como una manera de mostrar la realidad puesto que está vinculado a la fotografía a través de un proceso evolutivo en el que el hombre tiene la necesidad de plasmar su entorno. "La fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo… La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad" (2001: 26), conceptos válidos para valorar las películas de las que él partía para su estudio, toda una serie de documentales de viajes,

como por ejemplo *Nanuk, el esquimal* (1922) en la que Robert J, Flaherty mostraba la lucha del hombre con la naturaleza, o *El hombre de Arán* (1934) con la lucha diaria por la supervivencia, el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza y, sobre todo, la dureza del trabajo en la mar o la película que surge de la colaboración entre Murnau y Flaherty en 1931,*Tabú* en donde abordaban una ingenua historia de amor, contrariada por las circunstancias naturales y sobrenaturales y ambientada en una tribu exótica.

El británico Richard Leacock, antiguo colaborador de Robert Flaherty, introduce uno de los primeros aportes o avances narrativos con el denominado "cine de observación", precursor del "Cinema verité" y del documentalismo americano de los años 60. Su película *Canary, Bananas* (1921), podría recordar o retrotraer a lo que salvando los años y la distancia haría Víctor Erice con la obra de Antonio López *El sol del membrillo* (1992). Casi ocho décadas después, el cine ha llevado a cabo una inversión narrativa; el documental representaba en sus inicios una mímesis, y el cine una diégesis. Erice como otros tantos darán una vuelta de tuerca iniciando el camino de la trasmodernidad.

2. Metodología e hipótesis de partida

La metodología utilizada ha sido de índole cualitativa, con el estudio del lenguaje como herramienta principal de análisis. La hipótesis general fue la de plantear si los documentales presentan una evolución narrativa y en particular a través de qué factores. Para ello se llevaron a cabo análisis de los discursos aplicados a diversos estudios de caso, producidos por los autores de diversas épocas y nacionalidades, haciendo hincapié sobre todo en algunas producciones españolas, para validar las hipótesis de partida y dado el caso, verificar la existencia de un cambio de paradigma tanto en la narración utilizada como la verificación por parte del público.

3. Antecedentes
3.1. El fotoperiodismo

El documental hunde sus raíces en la fotografía y en el fotoperiodismo –que se remonta a 1840, al tiempo que el daguerrotipo se extiende por el mundo y la expansión de las revistas populares ilustradas–.

Los fotógrafos de prensa tienen como misión el ampliar el universo visual e imaginario de los lectores haciéndoles llegar a lugares remotos y desconocidos. Los reportajes que se llevarán a cabo de los Juegos Olímpicos de Londres de 1908, no sólo servirán para representar sino también mediatizar. A partir de 1914 las imágenes fotográficas formarán parte ya de los medios de comunicación de masas al servicio de la información, pero también de la propaganda política. En los años 20 comenzará su gran expansión, debido en gran medida a la aparición de cámaras de pequeño formato manejables y prácticas que tenían la posibilidad de variar el punto de vista fijo y frontal. Los nuevos conceptos fotográficos darán un giro a los periódicos y revistas pues a través de las fotografías podrían incorporar variaciones a la composición y maquetación de los mismos.

En 1928 Lucien Vogel (Francia) funda la revista *Vu* en Mayo de 1933, acogiéndose a ésta nueva forma estructural publicando monográficos de actualidad con gran cantidad de fotografías y siendo una de las pocas publicaciones que advirtieron abiertamente del peligro de Hitler, al mostrar un reportaje gráfico de los primeros campos de concentración alemanes. Al igual que el húngaro Stefan Lorant, que funda en 1937 *Lilliput* y al año siguiente el *Picture Post*, contaban una noticia mediante una serie de imágenes, a modo de reportaje gráfico o foto reportaje.

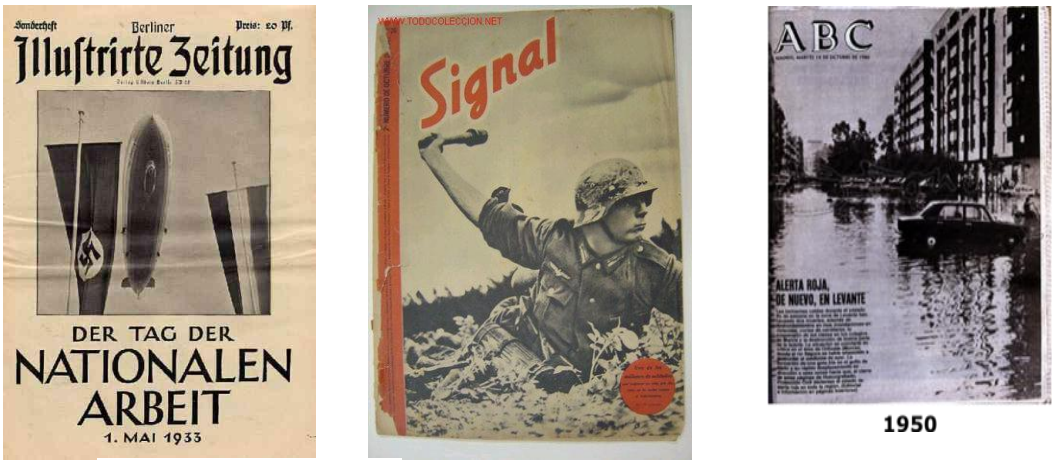


Figura 2. *Publicaciones de la época*

Los fotógrafos habían conseguido que se respetara su personalidad durante la gran época del periodismo fotográfico (1925-1935). Dorothea Lange, por ejemplo, fue una de las documentalistas más destacadas del género documental y junto a Consuelo Kanaga se dedicaron al fotoreportaje de forma profesional. Desde 1915, Kanaga trabajando para el períodico el *Chronicle* en San Francisco y desde 1922 en Nueva York para el periódico *New York American*, participó en varias exposiciones del Grupo f/64 destacando por la labor de documentación de la vida de la población negra americana. La fuerza de sus fotografías y la lucha de los afroamericanos por la igualdad le impresionaron tanto que mantuvo su apoyo contra el racismo hasta el final de su vida y sus reportajes incidieron en la opinión pública americana en un intento de eliminar los prejuicios contra los negros. Se puede decir que fue la primera mujer fotorreportera.

Con el ascenso de las ideologías al poder, el adoctrinamiento de las personalidades, la llegada de la Guerra y con ella las restricciones de toda clase, se frenará muy pronto la libertad de expresión. En Inglaterra y Alemania, los fotoperiodistas se convirtieron en reporteros de guerra. En la Francia ocupada, sólo se toleraban las imágenes que mostraban el lado frívolo de París.

En los años 30-40, las agencias empiezan a cobrar sentido y una gran fuerza. Y es en torno a ellas donde se agrupan los fotógrafos más significativos. Aquí se concebían las fotografías como formando parte de un todo, de un reportaje, un conjunto

continuado y completo de imágenes. Cada reportero partía con un plan de acción detallado. Erich Salomón, por ejemplo (trabajaba primero con una cámara Ermanox y luego se pasará a la Leica, en 1932) fotografiará a Marlene Dietrich hablando por teléfono (1930). En 1935 obtendrá una foto de una sesión del Tribunal Supremo. Su aspecto de *gentleman* le facilitaría la entrada a los lugares más cerrados e inaccesibles, con su cámara escondida en su maletín o en un falso vendaje conseguiría reportajes fotográficos irrepetibles.

Si la fotografía supuso, en definitiva, el sustrato documental de la cinematografía; con la fotografía y el cine, la identidad supondrá una lanzadera de la cultura.

La organización y estructura de los materiales rodados o grabados, irán dictaminando la naturaleza y tipología de los documentales. Los hermanos Lumiére, los Skladonovsky, Dziga Vértov a Robert Flaherty, conforman con sus producciones las bases estructurales del documental. La presentación de lugares lejanos, los viajes, dieron paso a un tipo de documentos más cercanos a las gentes, a los aspectos sociales y culturales, con los más variados formatos, incluyendo el documental de animación.

3.2. Itinerario del documental español

La línea documental ha mantenido una trayectoria ascendente desde la aparición de las primeras películas que no eran otra cosa que pequeños documentales. En España desde la aparición del cine, se llevan a cabo una gran cantidad de documentales vinculados a las vanguardias y tendencias del momento, que pasarán desapercibidos dada la imposibilidad de reproducción de los mismo. La carencia de espacios de visibilidad[38] ha sido uno de los problemas fundamentales en el desarrollo y lanzamiento de este género.

[38] Documental español que trata sobre la historia del documental y en donde participan diversos autores y creadores significativos del panorama nacional. http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-2-fragmentos-para-historia-del-otro-cine-espanol/1815968/
(Última consulta: 15/02/2015)

En la primera década del siglo XXI la proliferación es cardinal como consecuencia de diversos factores; el abaratamiento de los costes de producción con el soporte digital, la democratización de los mismos, la proliferación de la demanda con la proyección en cadenas temáticas y generalistas, la necesidad del ser humano de expresión de sus inquietudes culturales son cuestiones que están en el sustrato de este proceso.

Según datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, sólo en el año 2009 se llevaron a cabo 112 documentales y 99, en el 2010. Datos que van en progresión en los años siguientes.

Los documentales han encontrado su hueco principalmente en las televisiones, y sobre todo en los canales temáticos. Significativo y destacable puede ser el caso, entre otros muchos, de una pequeña productora situada en Aragón, *Producciones Pirennée* (dirigida por Eugenio Monesma) en Huesca, que inicia su andadura en la década de los 70 del siglo XX. Se puede considerar una productora pionera dado que nace con la intención de recoger temáticas relacionadas con la identidad, con la cultura tradicional en España y con los oficios tradicionales algunos de ellos en extinción, junto con la muestra de la cocina a través de los fogones tradicionales. Todo ello ha supuesto y supone, pues ahora tienen una mayor difusión que en sus inicios, un acercamiento al concepto de identidad. Su obra es tan extensa que puede contar con más de mil setecientos documentales, con la intención de "mostrar" los lugares y las tradiciones de un número elevado de lugares de España.

También es estos años iniciales del siglo, las autonomías abren una línea relacionada directamente con la elaboración de productos audiovisuales pudiendo describir el caso, por ejemplo de Castilla y León, en donde el panorama que se vendrá desarrollando en esta primera década es la siguiente: Iniciativas independientes como la asociación ACALPA (Asociación Castellano–Leonesa de Productores Audiovisuales) creada en el año 2000 surge con la idea de ofrecer localizaciones para los rodajes -un gran plató constituido por los territorios extensos de la Comunidad-, técnicos, empresas de producción y servicios ubicados en Castilla y León, a modo de

pequeño sustrato industrial y la intención de promover e impulsar el sector cinematográfico industrial de la Comunidad. La Film Commission de Castilla y León se gestionaría por convenio con la Junta de Castilla y León y Acalpa desde entonces, facilitando la producción cinematográfica en la Comunidad y elaborando diferentes sistemas de promoción con la creación de una website y la producción de una "Guía del Sector Audiovisual: Castilla y León Plató" en el año 2005.

En Aragón, Valencia, Cataluña, Galicia, Andalucía, Asturias…, se llevan a cabo iniciativas semejantes a la citada Comunidad Autónoma Castellano Leonesa.

Todo lo anterior hablaría de mejoras evidentes en la búsqueda de la visibilidad del producto, pero otro aspecto fundamental a la hora de hablar de evolución es el cómo se construyen y la factura que presentan estos documentales.

3.3. El relato como mimesis o como diégesis. Documental *versus* ficción

Un guión es un anteproyecto de una narración audiovisual en donde no suelen darse demasiadas indicaciones técnicas, ni narrativas sobre el trabajo y la puesta en escena, pero su utilización es fundamental, pues la narración perdería consistencia, efectividad y estructura interna, sobre todo si nos referimos a un relato cinematográfico, un documento televisivo, una producción derivada de imágenes de síntesis o una producción radiofónica. Si, por el contrario, se trata de una creación experimental en cine o en vídeo, el guión pasa a tener menor importancia aunque no por ello deja de existir, en términos generales.

El guión es génesis de todo relato audiovisual a partir del cual se puede llevar a cabo la estructura y el desarrollo conceptual de la narración audiovisual de una manera estratigráfica y ordenada, estableciéndose, a su vez, los costes, los desgloses del presupuesto, la producción, cuestiones previas a la realización y puesta en escena.

Para plantearse un estudio del guión y puesto que, en la base, puede nutrirse de varios modelos de relato, habrá que remontarse a los planteamientos aportados por Aristóteles en su obra *Poética* en donde definía el relato (diégesis) como "uno de los dos modos de imitación poética (mimesis), siendo el otro la representación directa de los acontecimientos por actores que hablan y actúan ante el público" (2000:7). Se instaura aquí la distinción clásica entre narrativa (diégesis) y poesía dramática (mimesis), como comenta Genette (1989) y la diferencia entre la narración y el relato. La narración es la forma de contar. Y el orden y las etapas seguidas por el narrador corresponden al relato, con lo que todo relato cinematográfico además de ofrecer una representación espacial y temporal propia, con sus elipsis, "asume necesariamente los polos de lo mostrado y de lo sugerido, personificados en los actores y en la fuerza de su inscripción en el decorado", como añade Guerin (2004: 11).

En la *Poética*, Aristóteles distingue entre los medios de imitación (la pintura o el lenguaje), el objeto de imitación (algún aspecto de la acción humana) y la forma o modo de imitación (cómo se imita). La diferencia básica es la que hay entre contar y mostrar, y en la forma de contar.

La concepción aristotélica de la mimesis se aplica a la representación teatral, imitando al referente del que se nutre, por medio del cuerpo y la voz. Toma como modelo el acto de la visión (Bordwell, 1995). Si se considera a Aristóteles como el iniciador de la visión mimética de la representación narrativa, Platón es el inicial y principal defensor de las teorías diegéticas de la narración, distinguiendo dos formas esenciales de contar una historia, la simple o pura narrativa, en la que el narrador es el que cuenta la historia, sin intervenir otros sujetos o puntos de vista que introduzca otra opinión o relato, y la narrativa imitativa de la que el drama sería el principal ejemplo. La historia estará llevada a cabo por diferentes personajes. En ambos casos presupone la prioridad de la voz del poeta

A medida que el cine evoluciona, el intento de búsqueda de la verosimilitud a través de la representación de la realidad, lleva a los

autores a elaborar guiones más cargados de personajes o al menos a que aparezcan personas en el entorno de las tramas principales como una mera constatación de la realidad.

Del concepto de *mostrar* más que el de *contar* se puede decir que surge el documental y el reportaje; estilos narrativos que en los últimos años de la década de los noventa y principios del siglo actual, se verán reiteradamente en las diversas producciones cinematográficas, por ejemplo en *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2004), en la que Julio Medem tras una larga labor de documentación, presenta diferentes opiniones en torno al tema vasco, mostrando la realidad de la mano de diferentes interlocutores de muy variad índole ideológica o *Ciudadanos vascos* (2002), en donde Elías Querejeta lleva a cabo una película con una temática semejante a la anterior. "El acontecimiento se ofrece a la experiencia: se forma a partir de ese vínculo. A través de él, se traduce en signos, instaura posibilidades de sentido ampliando la propia experiencia: el acontecimiento se transforma en hecho", comenta Henn (2014: 27).

La inversión más profunda y el cambio de paradigma en el campo del documental comienza a producirse con el inicio del siglo XXI con producciones en las que se rompe la estructura tradicional tanto de la construcción como de la proyección o mostración al público, pudiéndose hablar de documentales transmedia, en donde se entremezclan formatos, productos y el público, que forma parte del producto.

Y es a través de estos conceptos en donde se introducen los cambios a veces estructurales, a veces narrativos, a veces de participación, en donde está el punto de inflexión o cambio de paradigma: Géneros, formatos, video creaciones, entremezclados con el cine tradicional, con la información literaria e incluso con la participación del espectador como creador de nuevos documentales.

4. La inversión narrativa: el documental como ficción cinematográfica

Todo proceso tiene unos orígenes o unos factores que determinan las nuevas formas narrativas. Una necesidad de aportar resultados divergentes, en confrontación con lo anterior. Así nacen las vanguardias, aportando cambios estéticos, estilísticos y formales, evolucionando y sentando las bases de nuevos caminos.

Un como caso curioso, significativo y que pasó prácticamente desapercibido, es el de la película *Relámpago sobre el agua* (1979), de Wim Wenders. Con ella se presenta una experimentación novedosa en las creaciones cinematográficas y se abre el camino al documental de experimentación. Un giro que produce el desplazamiento hacia la ontología del cine con la idea de mostrar más que interpretar. Aunque los planteamientos sean engañosos y se pueda hablar de un falso documental.

Dos personajes que representan a dos directores de cine de culto se unen para llevar a cabo una película sobre los últimos días de uno de ellos con una enfermedad terminal, lo que les llevará a reflexionar sobre las cuestiones que fundamentan al ser humano; la vida y la muerte, la dignidad y la indignidad, el rencor y el dolor, el amor y el volver a casa, la aceptación. Esta es la trama del relato *Relámpago sobre el agua* (1980), pero corresponde a la realidad y con ello se plantean el concepto de cine. Se trata de un reto, un interrogatorio desde el respeto desde el cariño, desde la admiración mutua de dos autores que se miran y se observan, Wenders y Ray.

La película, como la mayoría de las películas de Wenders refleja su trayectoria vital, pero aquí en primera persona, reflexionando "en voz alta" sobre la naturaleza del propio cine. Es una película sobre una película, englobada en un documental que a su vez está construido como una ficción engañosa o un falso documental, porque tras el planteamiento, el espectador constata que toda la "realidad" que ha visto hasta el momento es "ficción", o sea de documental a ficción y de aquí de nuevo a documental. Y todo ello

construido en torno a las reflexiones espontáneas de Ray y sus diferentes interlocutores.

Un metalenguaje que entrelaza la realidad como un engaño puesto que a lo largo del desarrollo de la película se verá que todo está planificado, llegando el espectador a asistir a la preparación de la película, de los planos, de las frases, de los diálogos. Al milímetro, como haría un director clásico, como haría Ray en sus películas.

"El despertar del sueño podía significar entrar en otra pesadilla. Podía significar que las luces estaban preparadas y el equipo rodando. Las cámaras siempre estaban mirando. Estaban siempre mirando en silencio sumergidos cada uno en sus propios pensamientos", dice Wenders en ese off omnipresente y con ello un nuevo nivel narrativo como refuerzo a las cajas chinas.

Figuras 3-4. *Relámpago sobre el agua* (1980)

"La realidad es arte o no es arte", le pregunta Wenders cuando está dando Ray una conferencia y desde el escenario contesta; "la realidad para un enfermo mental, lo que algunos llamarían una adaptación perfecta a nuestra sociedad, puede ser una fantasía absoluta", poniendo en cuestión la inicial polémica que surgía en los años 80 de si la realidad, o sea los documentales, podía ser considerados una obra de arte como el cine. Con la propia película, llena de incertidumbres como así lo manifestará Wenders, se posicionan, mostrando al público un producto diferente.

Un montaje complejo provocado por los pensamientos, el proceso mental y los cambios e improvisaciones que deben hacerse según el estado de salud de Ray, siendo los propios cineastas los protagonistas y narradores de la historia. El objetivo de Ray era el de; "recuperar mi propia imagen ante mí y ante el resto del mundo y

en cuanto a ti tendrás que buscar tu objetivo y para conseguirlo tendremos que acercarnos a ti, al igual que un actor trabaja a partir de un personaje cuyas necesidades son sus propias necesidades personales". Wenders se escapa de esta reflexión y le dice que su objetivo vendrá definido por el de él.

La vuelta a casa, tema recurrente en toda la historia, supone la búsqueda de los afectos; "no podemos volver a casa", dice Ray en diferentes ocasiones a lo largo de la misma y las personas aspiran a tener un hogar propio –físico y simbólico–. Ficción y realidad entremezcladas en la búsqueda de una casa, de un hogar, de la pertenencia a algún lugar.

No busca una espectacularización de la muerte y una banalización del dolor, al realizar esta mezcla de ficción y documental sobre la figura mítica, enferma y moribunda del cineasta americano Nicholas Ray. La posición moral y respetuosa de Wenders hacia el estado decadente y terminal de Ray lo aleja por completo de la inmoralidad, llegándose en ciertos momentos a plantear el miedo que le produce el poderse ver atraído por la decadencia, con lo que entonces debería abandonarle.

Será sin duda la película la que dé la posibilidad a Ray de encontrarse consigo mismo y afrontar su inminente desaparición, hablar cara a cara de la muerte y con la muerte. Es el elemento subyacente de toda la historia, y se establece en torno a este núcleo narrativo, con las reflexiones de Ray para recuperar la autoestima y la liberación. Una mirada frontal a modo de espejo sobre y con la muerte.

Esta película surge como un experimento piloto que antecede a lo que en breves años va a suponer ese cambio de paradigma narrativo que se viene planteando desde el inicio.

Por ejemplo en España y siguiendo esta línea, en una confrontación de lo que es el cine y el documental, es interesante destacar tres casos elegidos por lo significativos que han sido y la repercusión e influencia ejercida en varias generaciones, además de por las aportaciones rupturistas que proponen. Una necesidad de reinventar

la mirada como en su momento añadieron críticos e investigadores de estas producciones.

El sol del membrillo (1992) de Víctor Erice[39] "El cine ha derivado a lo largo de la historia hacia una exaltación del artificio pero el cine de los orígenes nace como posibilidad de reflejar la totalidad de lo real, que es algo que se olvida con frecuencia y que en esta película, de alguna manera, modesta, retoma". La película muestra el proceso creativo del cuadro, reflejando los aspectos técnicos hasta las conversaciones que el pintor mantiene con las personas que visitan su estudio. Reflexiones, emociones, sentimientos, procesos de pensamiento que el pintor tiene en todo ese proceso y al final, Antonio López cuenta un sueño y a través de él establece una reflexión final sobre la fugacidad de la vida. Comparación entre el sueño rememorando su infancia y la decadencia de los membrillos, que tras meses, continúan con el proceso vital de deterioro, muerte y podredumbre. Con la llegada de la primavera, el ciclo vital comienza de nuevo.

Figuras 5-6. *El sol del membrillo* (1992)

Metáfora de la vida y del ser humano. *El sol del membrillo* supone una reflexión en torno al mundo de la pintura y en torno al mundo del cine, llegándose a producir algún género de conflicto de la confluencia entre ambos "porque es muy difícil que la cámara pueda capturar lo que hay de más íntimo y secreto, entre la relación entre un pintor y su modelo, que por definición es una relación solitaria. En la medida en la que hay una cámara filmando, esa relación,

[39] Entrevista realizada al autor en TVE con motivo de la presentación de la película. Disponible en: http://www.rtve.es/alacarta/videos/especial-antonio-lopez/sol-del-membrillo-pintura-antonio-lopez-cine/1123509/ (Última consulta: 15/02/2015)

íntima, solitaria, se modifica en algún sentido"[40]. Película rodada sin ninguna línea argumental, establece una diferencia con sus anteriores obras y el cine que se estaba realizando en esta década.

Pasados unos años se puede encontrar en el panorama cinematográfico la continuación del proceso iniciado por Erice en otra película, concebida a modo de documental, que marcará un cambio narrativo radical de la mano del director José Luis Guerín; *En Construcción* (2000).

La función primigenia que en principio cumplía la televisión, a través de todas las variantes de informativos -mostrar la realidad circundante para que sea el receptor el que se forme una opinión- y con su evolución narrativa hacia el contar más que el mostrar, es la esencia de la tendencia cinematográfica.

Figuras 7-8. *En Construcción* (2000)

José Luís Guerín funde documental, reportaje y ficción, en torno a la demolición de un barrio popular barcelonés, llevando a imágenes la polémica en torno al tema, de la mano de personajes que desde el costumbrismo ofrecen sus puntos de vista. Muestra un acontecimiento de la realidad. Personas cotidianas van elaborando el caleidoscopio de vivencias en torno al polémico barrio sin, al parecer, un diseño previo literario o de guión. Captura el momento de la revelación, como él dice[41]en alguna de sus entrevistas. Interesado por el cine clásico, conocedor de sus formas morfológicas, evoluciona narrativamente llevado por su inquietud hacia las vanguardias. Con la cámara fija el espectador asiste a las conversaciones, casi robadas, de las personas que pueblan el barrio,

[40] Ibid. Nota 2.
[41] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mLor6y6NfQM (Última consulta: 15/02/2015)

abandonando alharacas constructivas que distraigan la atención de los acontecimientos que se superponen sin un montaje preestablecido basado en un discurso argumental. Este registro, recrea la realidad de forma que el reportaje social se convierte en documental de creación, sin introducir opinión.

Considera con respeto al espectador que se alza en ser pensante y construye en su mente conclusiones, sin ser dirigido, sin ofrecerle un punto de vista o una crítica, con una mirada neutra. Guerín muestra un fragmento de la vida, recogida a lo largo de los dos años que dura el proceso de demolición del "barrio Chino" barcelonés, y la transformación del mismo. La influencia narrativa de Robert Flaherty, gran inspirador de Guerín, queda de esta manera reflejada en su obra, sobre todo en las imágenes que introducen la película, en donde se puede observar, desde las tomas recogidas con una cámara doméstica en blanco y negro, la situación de la historia, a base de planos generales del puerto y la ciudad de Barcelona, hacia el barrio populoso y popular, en donde la vida se desarrolla con el bullicio de las gentes, los prostíbulos, los bares, y un marinero que con andares embriagados y dando tumbos, sale de la zona. Corte brusco que lleva al espectador a la realidad con el barrio en decadencia y las imágenes en color.

Figuras 9-10. *En Construcción* (2000)

Un tercer ejemplo de realización cinematográfica sujeta a los presupuestos del documental, o sea a la inversión ontológica de la esencia narrativa, sería *El cuaderno de barro* de Isaki Lacuesta (2011) en donde muestra el proceso de creación de diversas obras de Mikel Barceló en Mali, y cómo el proceso de creación se alimenta del espacio y de los habitantes. "Hace más de veinte años que el artista español vive largas temporadas en África, en el pueblo de Gogolí. Allí aprendió a pintar entre termitas y escorpiones, antes de que el

calor seque la pintura y el viento arrastre las telas"[42] Simbiosis entre retrato del pintor, obra del director, con estilos muy definidos en relación a las obras de cada uno, pero siempre como resultado de unificación de formatos, documentales, ficcionales y pictóricos, comenta el propio autor[43].

Construida la película sin mantener una idea fija de guión cerrado, sí con una serie de premisas escritas, y luego dará pie al proceso creativo, a la inspiración, desde la libertad de poder variar según lo que va captando a modo de diálogo con la realidad, siguiendo el mismo proceso creativo que Barceló cuando se pone a pintar algo y aún no sabe exactamente qué va a hacer.

Figuras 11-12. *Los pasos dobles* (2011)

Muestra en el documental su vida en África, sus inquietudes, obsesiones, a sus amigos que pasan a formar parte de la ficción del relato a modo de actores que interpretan su propio papel vital. La pintura de Barceló, los colores que se ven plasmados en su obra, son realizados con los mismos pigmentos de la tierra, llegando a rascar las paredes para utilizarla como material pictórico. El documental está rodado de forma casi paralela a la película de ficción *Los pasos dobles*, y recrea el proceso de creación y puesta en escena a modo de relato ilustrado o representado procedente de los relatos orales de la tradición popular africana en la performance *Pasodoble*, escenificada ante el pueblo.

[42] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rh_AprXI7kU (Última consulta: 15/02/2015)
[43] Entrevista televisiva llevada a cabo con motivo del estreno de la película. Ibid. Nota 5.

Figura 13. *Los pasos dobles* (2011)

Tres historias en un documental. Tras su paso por el Máster de Documental de Creación en la UPF, y con un importante plantel de profesores, su inspiración tendrá un motor principal derivado de dos conceptos fundamentales aunque antitéticos planteados por *Guerín* y *Jordá*; el cine es una experiencia muy cercana a la forma de vivir. Y del primero "el sacrificar un gran equipo para poder disponer de más tiempo de rodaje, y del segundo el rodaje en etapas separadas, con formatos distintos, más cercana al *collage*", según comentará en una entrevista concedida a De Felipe y Martín.

5. La ruptura de la tradición, hacia el trasdocumental

La atomización del concepto tradicional de documental se verá con las producciones que se llevan a cabo con la llegada, implantación y utilización generalizada de la red por parte del receptor. Todos estos ingredientes llevan a hablar del concepto de Transmedia o *Transmedia storytelling* que es en el que se puede enclavar la obra de un autor sobre todo cuando se vincula a los planteamientos llevados a cabo por Barthes (1977) cuando sugiere la muerte del autor y el subsiguiente nacimiento del espectador. Y con ello comienza el camino para la disolución de la necesidad del sujeto en la producción de textos culturales. Años más tarde, la académica Marsha Kinder (1991), de la University of Southern California, acuñaría el término de transmedia y será Jenkins (2008) el que lo aplique al mundo de la comunicación, al evidenciar el cruce entre los medios populares y los corporativos, una colisión que plantea el nacimiento de un nuevo paradigma en el que el espectador busca nuevos conocimientos en y por otros medios, generando a su vez nuevos productos. Las redes sociales adquieren una importancia

capital, porque es en ellas donde se vuelcan los diversos conocimientos individuales para llegar a un saber colectivo. Aparece un consumidor receptor activo y migratorio que conlleva un proceso de retro alimentación o *feedback*.

> "La hibridación se aplica genéricamente a la mezcla de formatos e imbricación de pautas formales, narrativas y expresivas procedentes de diferentes fuentes alambicadas en un texto audiovisual determinado…. En esta hibridación ha encontrado la simbiosis estilística de *ficción* y *documental*, dentro de los códigos de la narración fílmica, el refugio de innumerables reflexiones y estudios bibliográficos", comenta Bort Gual (2010: 11)

El autor vuelca sus creaciones en diferentes pantallas audiovisuales, rompiendo lo establecido y sin aceptar los canales tradicionales (una película no tiene por qué ser exhibida en un cine), los planteamientos han cambiado y no se busca el mercado si no el consumo de los autores, espectadores, productores, los *prosumidores*. De la red se extraen determinadas obras por parte de los públicos que las hacen suyas, les dan un vuelco o inversión y a partir de ahí generan otro producto, cargado generalmente de una gran crítica social, que lanzan al mercado (a la red) para ser consumida por nuevos espectadores, véase el caso por ejemplo de los productos generados por María Cañas, el grupo transmedia de Madrid o Storyco de Barcelona, o los productos generados, como diría Jenkins, en las redes sociales que aportan un carácter polisémico siendo a la vez medios de comunicación al margen de las redes institucionales, pero también han sido asumido como pantalla de promoción, difusión, investigación y estudio para los espectadores, que a su vez se constituyen en autores de los productos culturales, en definitiva, prosumidores del denominado conocimiento (Sánchez Navarro y Aranda, 2011).

En la base de estos conceptos se encuentra el término acuñado por la filósofa Rodríguez Magda (1989) de Trasmodernidad, que a su vez se nutre de teorías planteadas por Bauman, Jameson, Zizek o Lyotard, en la necesidad de buscar una denominación genérica para

el período actual en el que la comunicación, el pensamiento y la sociedad además de otros sectores, están estableciendo la superación del concepto de modernidad, globalización, pos globalización (Gutiérrez et alt. 2010) e imperando el de trasmodernidad, como reflejo de la realidad, del mundo globalizado contemporáneo, en donde todo está interconectado y en constante trasformación e integración.

La nueva dimensión que presentan la economía, la política, la comunicación social, cultural, donde la interconexión es general, establece un todo cambiante en constante trasformación e integrador. Si el período de la sociedad industrial se le denominó la modernidad, a la sociedad postindustrial "el postmodernismo", a una sociedad globalizada le corresponde un tipo de cultura que Rodríguez Magda denomina transmoderna, como descriptor de la situación actual.

Las multipantallas son la base de la creación y del conocimiento narrativo actual. Y como muestra de la trasdisciplinariedad, el citado término se acuña amparado en el marco del pensamiento, de la filosofía, de la economía y se extrapola a otras disciplinas que de forma obligatoria deberán estar interconectadas: los medios de comunicación, las redes sociales que son los que generan los productos culturales. Surgen con y en las multipantallas, como un reflejo potente de los cambios de consumo cultural. "Las movilizaciones sociales de naturaleza diversa, pero conectadas en redes digitales, desencadenan nuevas articulaciones y constituciones en la relación acontecimiento/ noticia, cuya propulsión produce tensiones", añade Henn (2014: 124).

Formatos, géneros, estructuras narrativas del universo digital evidencian éste mestizaje interconectado como muestra de evolución o del cambio de paradigma que conllevan. Ya no se puede hablar de géneros, ni de formatos ni de productos puros. Todo se une adquiriendo un nuevo concepto en la búsqueda de cubrir las necesidades que los espectadores han ido modificando. Los productos tradicionales como por ejemplo los informativos televisivos han ido adquiriendo planteamientos narrativos con

dramatizaciones y sujetos a la espectacularidad; las películas, por el contrario, representan la realidad a modo de mímesis, lo que antes era un elemento fundamental de la realidad versus televisión/información ha sido trasmutado, ha traspasado fronteras.

Con éste intercambio se quiere intentar discriminar las tipologías de narraciones que se generan en el universo multifuncional, generado por conceptos que rompen con los planteamientos de la Teoría Crítica o el tradicional esquema unidireccional en el que el producto estaba cerrado, se lanzaba al mercado y el receptor lo consumía o no. El cine está provocando una inversión del conocimiento. En la época del postmodernismo los signos narrativos eran tomados de la realidad, en la época de la trasmodernidad, éstos se han convertido en los motores del pensamiento y vierten a la sociedad promocionando modelos y estructuras vitales. Y el receptor se convierte en generador de conocimiento y partícipe del proceso.

Este paradigma también contempla la fragmentación y la hibridación, el microrrelato, la representación a través de multipantallas, rompiendo con las pantallas tradicionales de cine (Guarinos, Gordillo, Ramírez, 2011). Autores como Martín Patino, promueven cambios en el proceso narrativo-constructivo, pasando de la investigación a la acción (Tardy, 1978) con una clara intención rupturista e innovadora con la creación, por ejemplo de *Espejos en la niebla* (2008) una video instalación, película, exposición que el propio autor denominaría "ensayo audiovisual".

Todos los espacios virtuales interactúan entre ellos y los relatos se continúan en el lugar donde otros la dejaron, prolongando su vida en otros medios (Guarinos, Gordillo, Ramírez, 2011). "La narrativa transmedia, conocida también como transmedia *storytelling*, o solo transmediación, tiene sus orígenes enraizados en la intertextualidad, y propone la reconstrucción cognitiva a partir de múltiples plataformas", añade Porto, Longhui y Ruiz (2012: 225). Cuestiones aplicables igualmente a la obra de Cristina Lucas, por ejemplo en *El Capital* (2014).

La narrativa transmedia, en definitiva, es un lenguaje definido naturalmente por la evolución de la sociedad contemporánea, enclavada en la época transmoderna (Rodríguez Magda, 1989), o neopostmoderna (Campanals, Reno, Gosciola, 2012) en donde se generan diferentes universos narrativos que permiten interactuar con el espectador, en la co-creación y distribución de relatos, compartir ideas, y generar con ello experiencias nuevas con materiales anteriores. La narrativa transmedia ha transformado los relatos en pocos años, amparando al nuevo *prosumidor*.

Carlos A. Scolari (2012) es el principal impulsor de los estudios relacionados con las narraciones transmedia, en donde se barajan conceptos relacionados con las hipermediaciones y las conversaciones que se crean sobre la comunicación digital interactiva actual. Siendo de especial relevancia las propuestas de autores como Maike Coelle, Kristian Costa-Zahn, Maike Hank, Katharina Kokoska, Dorothea Martin, Patrick Möller, Gregor Sedlag o Philipp Zimmermann, que desde Alemania y cubriendo diversos sectores de la creación, desde los sectores profesionales a los investigadores, han llegado a plantear un Manifiesto sobre el Transmedia[44], en donde se definen los principios fundamentales de las Narrativas Transmedia.

Tres estudios de caso se plantean, en esta investigación, vinculados al transmedia en España, siendo *Espejos en la niebla* o el "ensayo audiovisual" (2008) de Basilio Martín Patino[45], el primero de ellos.

Antecedentes en su obra pueden ser varios los citables, en el año 2006 realiza una videoinstalación denominada *Paraísos*, organizada en el Centro José Guerrero, de Granada, en donde introduce una nueva innovación en su discurso, a través de yuxtaposiciones, remontajes y otros tratamientos a obras de su recorrido anterior, con la intención de reescribir su obra.

---

[44] Disponible en: http://www.transmedia-manifest.com/gregor-sedlag/ (Última consulta: 15/02/2015)

[45] Programa *Metrópolis* (RTVE), capítulo El *cine expandido*. Disponible en: http://www.rtve.es/television/20110517/cineastas-exponen/433019.shtml (Última consulta: 15/02/2015)

Espejos en la niebla, documental- exposición- videoinstalación está construido de la forma más sorpresiva que puede plantearse un cineasta, intentando crear imágenes que además le satisfagan. Fragmenta la historia como si de micro relatos se tratasen independientes unos de otros, que el espectador puede visitar sin un orden preestablecido, adquiriendo coherencia al ser vistos en su totalidad. El espectador es el que debe aglutinar las historias, establece el orden cronológico de los acontecimientos. Cada micro relato tiene sentido en sí mismo; con un orden preestablecido a base de un planteamiento, un nudo y un desenlace, siguiendo la trayectoria planteada por los narradores más clásicos del cine como fueron los formalistas rusos. Es un documental narrativo tradicional en apariencia, rupturista en el contenido o formato.

"No se trata de explicar una historia ya conocida, programada, como muy bien dijo Pasolini respecto a las limitaciones de la representación cinematográfica: "Buscar en el cine la representación del pasado es una empresa injustificada, falsa, totalmente maquillada, o bien, simplemente metafórica". Intentamos sencillamente realizar un espacio expositivo más propicio a la interacción. Sentir más límpido el reflejo de aquel espejo de Stendhal que se pasea a lo largo del camino" (2008: 15). "Cada una de las proyecciones ofrecidas simultáneamente desde sus respectivas casillas, dentro del conjunto, desarrolla informaciones, matices, perspectivas, mundos sugeridos, con los que el espectador pueda ir reconstruyendo, rechazando, complementando, recreando un todo ajustado a su mejor entender", con una construcción caleidoscópica en donde existe una base temática que gira en torno a ciertas circunstancias históricas que confluyeron en Salamanca, tanto en la zona rural como en la ciudad, desde el primer tercio del siglo XX de la mano de la familia Luna Terreros, hasta el estallido de la Guerra Civil. Y de ahí a la confrontación con la actualidad.

El resultado es una mirada micro sobre la historia macro, para tratar de elucidar sobre las tensiones socioeconómicas y culturales que afligieron a la España del primer tercio del siglo veinte y sus consecuencias hasta la actualidad.

Presente y pasado se funden y se confunden con lugares arrasados por el tiempo y la distancia, por el abandono y la desolación. Se superponen, se forman, dialogan entre sí. Documentales de la época, en blanco y negro, donde se refleja el poderío económico que tenía la citada familia, contrastando con la vida de sus aparceros en el campo. La unión de ambos mundos a causa de los amoríos entre la "señorita rebelde" y el "cabrero", amoríos prohibidos, inconfesables e imposibles para la época. El destierro de los menesterosos, sus condiciones de vida ínfimas. Hasta aquí todo en la tradicional línea del documental más clásico. Pero esta sólo es una de las partes del relato. Escenarios del palacete que se alza en la dehesa de El Cuartón, cercano al municipio de Vitigudino –provincia de Salamanca–, lujosamente equipado por y para la familia burguesa acomodada, de la cual doña Inés Luna Terrero, conocida como la Bebé, era la heredera de toda la enriquecida saga familiar. Descubierta la relación es enviada a estudiar lejos, a París y allí se revelará como una gran rebelde contra los prejuicios que le condicionaron su vida. Se convertirá en amante de personajes tan singulares como Primo de Rivera o Gonzalo de Aguilera, conde de Alba de Yeltes.

Una familia de gran poderío económico, viviendo entre París y Salamanca, llevarán la electricidad a dicha ciudad, con la intención de modernizar las estructuras arcaicas. Carlos Luna Beovide, padre de la Bebé, se convertirá en un importante mecenas y benefactor. "Dos innovaciones, electricidad y automóvil, destacan en la segunda revolución industrial. El primer coche que se vio en Salamanca en 1890, se trataba del de Carlos Luna, promotor a su vez de la primera fábrica de electricidad. Este emprendedor, que actuaba en un contexto poco propicio para alentar innovaciones, añadió un tercer elemento, ejemplo de esa simbiosis entre lo viejo y lo nuevo que caracteriza a tantas fortunas de la época: se preocupó por modernizar la explotación tradicional de la dehesa, para lo cual pidió consejos a un perito de la Escuela de Agricultura, buen conocedor de los adelantos en materia de maquinaria agrícola acaecidos en Francia, que le redactó una Memoria del Cuartón de Traguntía", como cuentan Robledo y el grupo de investigación de historia de la

Universidad de Salamanca (2002:155). La contradicción moral como buen reflejo de la sociedad en vías de desarrollo en donde las innovaciones y las mejoras económicas estaban a la vez sujetas a prejuicios arcaicos en una misma persona.

La separación de los "amantes" conllevará la vida loca de los "felices años 20" parisinos para la Bebé. El desarraigo y el destierro de la familia de él, hacia los territorios más devastados del mecenas, donde habría de sobrevivir toda la familia.

Este lado del relato lo construye Martín Patino, con un concepto metafórica en el sentido que le da Gombrich al mismo, alejándose de la noción aristotélica de la metáfora como transferencia, entendida más bien como un indicador de un vínculo, dado que considera que nuestro lenguaje está plagado de metáforas indispensables para la mente humana, con imágenes que provocan evocaciones a *Los santos inocentes*, hacia el chozo y el destierro final de los protagonistas.

Figuras 14-15. *Espejos en la niebla* (2008)

"Son tierras de dehesas, corazón de la España profunda; ganado bravo, caballos, caballistas engalanados, profunda religiosidad, culto a la tradición como baluarte del conservadurismo, exaltación casticista de la charrería como seña de identidad casi bucólica que atraería significativamente de modo oportuno a los fabricantes de películas folclórico-religiosas como *El cura de aldea* o *El camino del amor*" (Martín Patino, 2008: 15).

Los solitarios terruños del poblado que hubieron de construir los expulsados de la dehesa, están planteados como diría Metz (2001), a modo de metáfora puesta en sintagma, asociando dos elementos del discurso contrastados o enfrentados, a modo de innovación

narrativa puesto que el confronto está construido en el mismo plano; la época de la historia pretérita con la actual basadas en las investigaciones que sobre esta gesta articula Macu Vicente, descendiente de los antiguos aparceros, en el libro Centenares (2007), cerrando el círculo y las miradas cuando los descendientes se reúnen en una celebración en las devastadas casas de sus antepasados. La llegada de los familiares de Macu provoca unos fotogramas en los que el pasado, los niños a modo de golfillos juegan en el camino, las mujeres asomadas a las puertas cubiertas con sus pañuelos y trajes oscuros y el presente con sus coches modernos, juntan sus miradas en una misma estructura espacial y temporal.

Y con ello se llega al núcleo o sinopsis que promueve y sugiere el ensayo audiovisual, en un proceso metalingüístico del concepto de transmedia y trasnmodernidad dado que el núcleo proviene de la literatura. Una historia escrita por otro, hasta aquí nada nuevo dado que una ficción se puede construir de una adaptación literaria, lo nuevo, lo innovador es lo que lleva a Martín Patino a recopilar y buscar en los archivos audiovisuales, los documentales que contextualizan la época y de ellos a las imágenes en vídeo de los descendientes, todos ellos por separado pero formando parte de una unidad que establece el relato. No son historias lineales. Cada montaje contiene un potencial de múltiples sugerencias que interesan más que el propio relato.

El deseo permanente de experimentación, evitando los discursos dogmáticos, es una patente de marca que siempre ha caracterizado a este creador, ya desde sus primeras películas –*Torerillos* a, *La seducción del caos* o *Palimpsesto Salmantino* su discurso audiovisual creado para su Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Salamanca en el año 2007–, que quizá pueda pensarse como un esbozo de lo que poco tiempo más tarde hará con *Espejos*…

Ocho cabinas temáticas dispuestas en el centro de la sala para que los espectadores, al pasar por ellas, la vayan articulando en su mente. La trama argumental de las historias en sus cabinas correspondientes, se completa con libros, documentos y material gráfico

que en expositores expuestos, permitirá a los espectadores completar y constatar los datos vistos en los documentales. "Difícilmente seremos nunca capaces de simplificar la comprensión de los sueños. No es poco ya constatar que existieron, al tratar de rememorarlos. No es un invento extravagante y fantasioso, sino una reflexión desde aquella actualidad concreta que tratamos de comprender. Una experiencia de cierta radicalidad que necesitará de mucho más entrenamiento" (Martín Patino, 2008: 15)

Figura 16- *Espejos en la niebla* (2008)

En 2010 y siguiendo esta línea de yuxtaposición de formatos y ruptura del espacio escénico lleva a cabo para el Pabellón de España en el Exposición Universal de Sanghai, la obra *Ciudades,* en donde a través de cinco gigantes pantallas simultáneas y siempre acompañadas por la música de Falla, Martín Patino cuenta en seis minutos, la historia de la gente anónima de los españoles.

Figuras 17. *Ciudades* (Exposición Universal de Sanghai. Pabellón de España)

Un segundo e interesante transmedia español será: *Un banquete cruel. Pour Quoi?* (2014) de Ouka Leele[46], en donde explora un camino entre el horror y la belleza, entre la muerte y el amor por la vida. El objetivo es movilizarnos para terminar con el pillaje de recursos y la cruel violencia ejercida contra las mujeres en África central en la región de los Grandes Lagos.

De la mano de la protagonista Caddy Adzuba explica en un documental cómo un elevado porcentaje de mujeres del Congo sufren todo tipo de abusos, viendo sus cuerpos convertidos en campo de batalla por parte de milicias y guerrilleros. Con coacciones directas e indirectas, con amenazas y muerte de sus hijos para obligarlas a ellas y a sus familias. Las mujeres de la República Democrática del Congo sufren la peor violencia sexual del mundo y la impunidad ante los crímenes y el cinismo a la hora de afrontar este conflicto dificulta que se ponga fin a tamaña monstruosidad.

Figuras 18-19. *Un Banquete Cruel. Pour Quoi?* (2014)

La obra se recoge a modo de exposición que acoge en la entrada un panel que dice "toda obra de arte es un ritual pero también un exorcismo". Una gran mesa preside y ocupa todo el espacio central de la gran sala y en ella se recogen, amontonan y disponen cráneos y huesos, comida, a modo de majares a degustar por una gran cantidad de comensales que tienen dispuestos sus platos, cubiertos y copas, con hermosas guirnaldas de flores colgadas del techo, que servirían de contrapunto -a modo de vías de salvación y escape del horror-, adornando la mesa, para comenzar el festín. Alrededor y por el suelo están los desperdicios, formados por amontonamiento de ordenadores desechados, placas bases, cables, obras del ingenio

[46] Entrevista a la artista. Disponible en: http://www.circulobellasartes.com/blog/un-cruel-banquete-pourquoi/ (Última consulta: 15/02/2015)

humano que de forma metafórica reflejan todo el horror de los sucesos de la República del Congo. La opulencia frente a la miseria del lugar donde se extraen los recursos.

Figura 20. *Un banquete cruel. Pour Quoi?* (2014)

Y recorre, en diferentes formatos (instalación, vídeo, fotografía), un camino conmovedor que surca tierras de horror y belleza, de muerte y amor por la vida, y recoge asimismo información sobre distintas iniciativas legales internacionales en relación a esta problemática.

Y finalmente *Es Capital* (2014) de Cristina Lucas, que plantea, algunos de los principales enigmas, paradojas y singularidades a los que se enfrenta el actual sistema capitalista en su obra *Es Capital*, compuesta por cuatro trabajos.

Plusvalía, primera de las cuatro piezas, lo construye a modo de documental tradicional con la intención de dar a conocer las vicisitudes de Karl Marx con la escritura del manuscrito *El Capital* editado a finales del siglo XIX y que ha condicionado el mundo y sentado las bases económicas de funcionamiento, estudiado como un tratado de crítica de la economía política, de filosofía o como un tratado político sobre las relaciones de dominación entre las clases burguesas sobre el proletariado. En el mismo, Marx populariza el término plusvalía, que define como la ganancia que obtiene el capitalista de la fuerza de trabajo: "sin este beneficio no habría sociedad capitalista".

Marx escribe auténticos jeroglíficos en una multitud de apuntes que cristalizarán en la publicación del primer tomo en Hamburgo en

1867. Tras la muerte del autor será Friedrich Engels, colaborador y amigo, el encargado de trascribir los apuntes por él dejados y publicar el segundo y el tercero en 1885 y en 1894, respectivamente. Todo el proceso editorial y sus avatares posteriores, con la llegada de la guerra y los lugares donde fueron depositados los manuscritos, es lo que explicará en un documental elaborado dentro de la más tradicional estructura constructiva y narrativa.

Dos sillones, un vídeo, una mesa en un lateral en donde se depositan los tres ejemplares digitalizados, enmarcan el campo de representación de la obra. Nada extraño y muy en la línea de visionar una obra también dentro de un esquema tradicional, como si de un aparato de televisión se tratarse en un hogar cualquiera.

Figuras 21-22. *Es Capital* (2014)

Lo extraño, lo anecdótico es que dicho escenario forma parte de una sala mucho más amplia en donde se acogen varias fotografías gigantescas a modo de esculturas de una exposición, ilustradas con imágenes que hablan del concepto incorporado en la obra citada: La relación entre el valor de uso y el valor de cambio en una sociedad regida por las normas del capitalismo financiero está en la base del trabajo *La cámara del tesoro*. Recordemos que, mientras imperó el sistema patrón oro, este metal precioso fijaba el valor de la unidad monetaria de un país.

En otra sala se presenta la serie de entrevistas *Capitalismo filosófico* es una búsqueda por comprender la relación existente entre los conceptos filosóficos con los que comercian las empresas y su actividad comercial. ¿Qué es la Muerte para una empresa funeraria? ¿Qué es la Belleza para una clínica de cirugía estética? ¿Qué es la Verdad para una notaría? Diversas temáticas

Figuras 23-24. *Es Capital* (2014)

En *El superbien* común, la artista analiza una de las principales paradojas del sistema capitalista: la escasez de recursos y la incapacidad de nuestro planeta para generar riqueza suficiente, si bien todos sus habitantes aspiran a un modelo de vida basado en el consumo ilimitado de bienes y servicios.

La autora dice no comprender la creación artística sin reflexión ni compromiso[47] utilizando para ello, una mezcla de recursos en video, fotografía, instalación, escultura, dibujo o *performance*. Analiza los instrumentos de poder que sustenta nuestra sociedad y el modo en el que limitan nuestra libertad. Toda su obra está cargada de ironía y de humor, animando al espectador a ser activo y crítico. Revisionando obras de arte como *La liberté raisonnée* (2009), en donde replantea el cuadro de la Libertad guiando al pueblo de Eugène Delacroix de 1830 y dándole una visión realista en vez de alegórica, de forma que las consecuencias de ese acto en el que una joven mujer corre medio desnuda a la cabeza de una multitud de hombres armados, presentará unos resultados muy diferentes y violentos que el de su planteamiento inicial por el pintor del Romanticismo, con la música como banda sonora retomada de las escenas de violencia de *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick.

La obra de esta autora se concibe como una exposición en varias salas, con una idea motor de la que parte, los conceptos planteados

[47] Entrevista llevada a cabo para la televisión en el programa Metrópolis (27 de Julio de 2014). Disponible en:
http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-cristina-lucas/2436908/
(Última consulta: 15/02/2015)

por Marx y a partir de ahí mide sus resultados en una sociedad que se ha nutrido de sus planteamientos y que ha evolucionado por otros derroteros. El espectador ha de establecer las consecuencias del discurso presentado en los diversos formatos y con ello entra a formar parte de la narración, porque ha de cerrarla. Ha dejado de ser un espectador pasivo.

6. Conclusiones

Una película se nutre de una época y presenta una personalidad característica. El hombre se constituye en centro del pensamiento, indagando a través del mismo y planteándose su papel en la sociedad. Lo social se afirma o se niega a través de motivaciones ideológicas, haciendo tomar conciencia del entorno, del pensamiento, del destino, recibiendo en su configuración interna la concepción del mundo contemporáneo, hacia el cual revierte y del cual se nutre. Y la identidad viene de su mano. Y el cine hace pervivir el ideario colectivo, cumpliendo una función de reforzamiento.

Unamuno decía que "en la naturaleza toda agrupación supone un principio de fuerza. El camino lógico de la historia está en la unificación de las tribus en algo más grande y más poderoso, en el pueblo" (1986).

Los planteamientos narrativos tradicionales en los que el cine presentaba una diégesis y los documentales una mímesis, ha sufrido un evidente cambio de paradigma con un proceso de inversión de sus esencias, y de ahí a una atomización del relato en donde su funden, evolucionan y distorsionan los planteamientos de la época de Gutemberg, el emisor ahora es también creador, el mensaje se ha visto fragmentado y puede ser presentado a través de una película, un documental, una video instalación o una pintura… El marco de representación ya no es el cine o la pantalla del televisor o el ordenador, hay una variedad y multiplicidad de maneras de absorber el concepto. La creación está en permanente proceso de cambio.

Bibliografía

ALBERA, F. (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidos Ibérica.

ÁLVAREZ, R. (2012). "Tensions de la narrativa serial en el nou sistema mediàtic". En: *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura.* Número Monogràfic. *Audiovisual 2.0*.

ARGULLOL, R. (1985). *Tres miradas sobre Arte*. Barcelona: Icaria.

ARISTÓTELES (2000). *La poética*. Barcelona: Icaria Literaria. (5ª edición).

BARTHES, R. (1968). "La mort de l´auteur". En: *Barthes, R. Euvres complètes*. Tome II. 1966-73. Lonrai: ÉditionsSeuil.

BAZIN, A. (2001). *¿Qué es el cine*? Madrid: Rialp.

BORDWELL, D. (1995). *El significado del film*. Barcelona: Paidós Comunicación.

BORT, I. (2010). "Hibridación Ficción- Documental en las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas: a propósito de *Friday nigth lights*". En: *Revista L, Atalante*, núm. 9, enero. Valencia: Universitat de Valencia.

CAMPANALS, C., RENO, D. y GOSCIOLA, V. (2012). *Narrativas transmedia: entre teorías y prácticas*. Universidad de Rosario (Argentina): Estudios de Comunicación.

CASETTI, F. (2000).*Teorías del Cine* Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen.

DE FELIPE, P. y MARTÍN, V. (2010). "Isaki Lacuesta", en *Revista L, Atalante*, núm. 9, enero. Valencia: Universitat de Valencia.

GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GÓMEZ, A. y POYATO, P. coord. (2010): "Cine rural en España. Paisaje, paisanaje y doble llave al sepulcro del Cid". En: A. Gómez y P. Poyato. *Profundidad de Campo*. Málaga: Luces de Gálibo.

GUARINOS, V., GORDILLO, I. y RAMÍREZ, M.M. (2011). "El relato audiovisual transmediático. Esquivando los media tradicionales. Estudios de caso y propuestas creativa". En: VI Congrés Internacional Comunicació i Realitat. Universitat Ramon Llull. *Revista Trípodos* extra. Barcelona.

GUERIN, M.A. (2004). *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós. Los pequeños cuadernos de Cahiers du cinéma.

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (2006). *Teoría de la Narración Audiovisual*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B., RODRÍGUEZ, M.I., GALLEGO, C. (2010). "El tratamiento de las noticias televisivas a debate: de la información a la dramatización". En: *Revista Latina de Comunicación Social,* 65. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna.

HENN, R. (2014). *El ciberacontecimiento. Producción y semiosis*. Barcelona: UOC. Universitat Autónoma de Barcelona.

HOGGART, R. (1957). *The uses of literacy: Aspects of workimg-Class Life with Special References to Publications and Entertainments*. London: Chatto and Windus.

JENKINS, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

JORDAN, X. (2010). "Teorías de la comunicación en los tiempos de la amistad virtual". En: *Punto Cero*. Cochabamba, vol. 15, núm. 21.

KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler una historia psicologica del cine alemán*. Barcelona: Paidos Iberica

LAGUARDA, P. (2006). "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico". En: *La Aljaba*.

MATTELART, A. (1974). *La cultura como empresa multinacional*. México: Galerna.

PEDRAZ, S.A. (2011). "Las estéticas transmedia como estandarte de la nueva cultura popular. En torno a Lowlifes". En: *Revista Trípodos*. Barcelona.

RENÓ, L. y RENÓ, D. (2013). "Narrativa transmedia y mapas interactivos: periodismo contemporáneo". En: *Revista Razón y Palabra*, núm. 83, junio-agosto.

RODRÍGUEZ, R.M. (1989). "La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna". En: *Anthropos*. Barcelona.

SÁNCHEZ, J. y ARANDA, D.(2011). "Internet como fuente de información para la vida cotidiana de los jóvenes españoles". En: *El profesional de la información*, vol. 20, núm 1., enero-febrero, pp. 32-37.

SCOLARI, C. (2012). *Narrativas transmedia*. El libro: Deusto S.A.

SEDEÑO, Ana (2012). "Cine social y autoría colectiva: prácticas de cine sin autor en España". En: *Razón y Palabra*, núm. 80, agosto-octubre.

TARDY, M. (1978). *El profesor y las imágenes*. Barcelona: Editorial Planeta.

TOGNAZZI, A. (2012). "Las transformaciones de los contenidos audiovisuales y la influencia de los dispositivos móviles en el nuevo escenario transmedia". En: *Revista Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*. Número Monogràfic: *Audiovisual 2.0*.

UNAMUNO, M. de (1986). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza

WENDERS, W. (2005). *El acto de ver*. Barcelona: La memoria del cine.

11

La participación ciudadana en el documental colaborativo: hacia nuevas narrativas audiovisuales

Gloria Rosique Cedillo, Universidad Carlos III de Madrid

1. Introducción

DESDE sus orígenes el documental audiovisual se ha ido redescubriendo tras su paso por las pantallas, oscilando en su andadura por diversas corrientes de representación de la realidad y movimientos artísticos, ideológicos y estéticos que, junto a la tecnología interactiva y a sus nuevas formas narrativas, lo han ido transformando.

A finales del siglo XIX la invención del cinematógrafo significó el punto de partida de la historia del documental audiovisual. El cine dio a conocer a los pioneros documentalistas que se encargaron de registrar la vida de grupos humanos que habitaban en lugares remotos a través de los documentales antropológicos; era el nacimiento del "documental explorador" en palabras de Barnouw (1996). En los primeros documentales de Robert Flaherty *Nanook of the North* (1922) y *Moana* (1926), la función del documental era la de actuar de "testigo", poner al alcance imágenes reales de situaciones y lugares completamente desconocidos para una sociedad que empezaba a industrializarse. Años más tarde la televisión vendría a cumplir este mismo rol llevando la mirada del espectador más allá de

sus propios límites para descubrir realidades ocultas que lo harían reflexionar a través de la imagen.

La llegada de la industria del cine, de las grandes figuras del cine y en 1911 de la creación del primer estudio de películas en Hollywood, significaría un primer revés en la historia del documental. El auge de la ficción condicionaría el desplazamiento de la no-ficción a circuitos de difusión quasi marginales alejados de los grandes públicos, "la fábrica de los sueños parecía no tener lugar para lo real" (Cobo-Duran, 2010); sin embargo, este hecho también significaría el primer acercamiento del documental a su postura más reivindicativa: la del cine militante, la del documental contestatario y de denuncia social de la mano de la escuela británica liderada por John Grierson, quien abogaba por un documental que promoviese la educación de la ciudadanía y procurase una vida mejor, al tiempo que ofreciera una información útil que reforzase una sociedad democrática.

> "A nivel temático los cineastas se inclinan por desarrollar cuestiones que traten problemas que afectan a los sectores populares, invisibilizados por casi todo el cine comercial. El cineasta produce así un discurso audiovisual con un claro objetivo: agitar las conciencias de los espectadores. Para ello la obra deja de abordar contenidos "bellos" que ayuden al espectador a evadirse de sus problemas y se encarga de mostrar la cruda realidad que les rodea" (Galán Zarzuelo, 2012: 1094).

Más tarde se vislumbrarían las potencialidades del documental como medio de persuasión de masas. La segunda guerra mundial vería el nacimiento del documental de tipo propagandístico e ideológico, al servicio de los intereses políticos, utilizado con fines persuasivos para la exaltación de los gobiernos, como transmisor de información bélica y de denuncia social (Pelaz, 2006).

Bien entrada la década de los 50, el documental sufriría su segundo gran desencanto al contacto con el nacimiento de un nuevo medio que le robaría definitivamente el protagonismo entre los espectadores: la televisión. En España eran tiempos de auge para los programas del corazón, contenidos heredados de los folletines y la prensa rosa que habían tenido tan buena acogida entre el público

femenino en el siglo XIX, y que se emitían desde entonces y con gran éxito en las televisiones generalistas en abierto. Este hecho, aunado a las características intrínsecas del documental tales como el ritmo, la duración y las temáticas abordadas, generalmente alejadas de la actualidad informativa, hicieron que los programadores de las cadenas fueron relegándolo a un lugar secundario dentro de las parrillas de programación.

A partir de la década de los 90, la televisión en España llegaría a un estado de saturación de contenidos y formatos ficcionales y pseudodramáticos, que llevarían al documental a resurgir entre la hibridación de géneros audiovisuales y la hiperrealidad televisiva. La influencia de las tendencias en programación televisiva llevaría al documental a alimentarse de otras formas audiovisuales y a adaptarse a las características propias del nuevo medio.

Asimismo, la sobreexplotación de la ficción emitida a través de la multiplicidad de pantallas y soportes existentes, llevaría al documental al resurgimiento de su vertiente más crítica, la de herramienta de "cambio social". La realidad en consonancia, como decía Hegel, con el "espíritu de los tiempos" (Hegel en Bobbio, 2004) vería en el documental el medio idóneo para hacerse escuchar y un vehículo para sacar a la luz realidades incomodas.

Por su parte, la llegada del CD Rom multimedia en los años 90 y la progresiva consolidación de los contenidos audiovisuales en la web (por ejemplo gracias a la tecnología Flash) permitirían abordar las temáticas clásicas del documental en entornos interactivos y navegables que, años más tarde con las tecnologías interactivas digitales, vería una nueva ventana de expansión (Gifreu, 2013).

Por ello, y pese a que nunca ha tenido el reconocimiento y la popularidad de otros géneros audiovisuales, en los últimos años el documental audiovisual ha comenzado a resurgir entre la red y las nuevas tecnologías, encontrando así su lugar en un espacio más proclive a su producción y emisión, con independencia de los medios tradicionales.

A lo largo de su recorrido por los diferentes medios, el documental ha ido transformándose en una representación audiovisual cada vez más compleja y, por tanto, de difícil definición. Si bien el documental ha sabido aprovechar la fuerza y las potencialidades de las imágenes tomadas de la realidad para hacerse presente en los nuevos medios, la hiperrealidad del medio televisivo, sus prácticas como modelo de negocio sumadas a la generación de nuevos formatos, lo han ido convirtiendo en una forma audiovisual "hibrida" que, si bien conserva sus características intrínsecas, hoy en día experimenta nuevas formas de representación y narración de los acontecimientos del mundo histórico.

La llegada de Internet y las nuevas tecnologías abriría una nueva etapa para el documental que, al menos en apariencia, podría potenciar su visibilidad que durante años quedó limitada al canal cultural de la televisión pública y posteriormente a los canales temáticos de pago. En este nuevo escenario no sólo se vislumbran nuevos espacios y plataformas para su difusión, sino que nacen nuevos lenguajes, narrativas, formas de producir y de concebir documentales, tal y como está sucediendo con los llamados documentales colaborativo-participativos.

Si bien los documentales continuarán emitiéndose de manera lineal en los medios tradicionales (cine y televisión), en el ámbito de las nuevas tecnologías empiezan a concebirse como proyectos en permanente construcción que, a través de la convergencia mediática y la participación y aportaciones de los usuarios, podrían brindarle un mayor ciclo de vida y perspectivas de desarrollo.

2. Nuevos ámbitos de expresión del documental audiovisual

Sin lugar a duda la convergencia mediático-tecnológica acaecida en los últimos años, las posibilidades de multidifusión de los contenidos digitales y el creciente protagonismo que están cobrando los usuarios de la comunicación en su faceta como "prosumidores", están cambiando las formas de producción, distribución y recepción de documentales, lo cual obliga a una redefinición conceptual del género desde su vertiente más teórica.

Si bien a lo largo de la historia del documental no ha existido consenso teórico por parte de las diversas escuelas al momento de definir y clasificarlo –Grierson (1966), Barnouw (1996), Nichols (1997), Rotha (1970), Renov (2004)– ya que la evolución del documental y sus diversas acepciones no han dejado de progresar, algunas propuestas más contemporáneas intentan dar luz al resultado que están teniendo las nuevas hibridaciones de este género en el ámbito digital, las cuales han dado lugar a diversas acepciones que engloban nuevos formatos audiovisuales que, por una parte, ponen en el epicentro las posibilidades interactivas que brindan las nuevas tecnologías, así como el cambio de paradigma comunicativo en el que se contempla a los receptores de la comunicación como prosumidores, usuarios y ciudadanos activos con intereses en común.

Este escenario audiovisual emergente ha visto nacer nuevos formatos tales como los *webdoc*, los documentales interactivos o multimedia y los documentales colaborativo-participativos[48], algunos de estos últimos emparentados con el "videoactivismo"[49] y el cine militante del documental de antaño.

Primeramente, y en lo que se refiere a los documentales multimedia interactivos, Arnau Gifreu propone una definición en la que los define como: "aplicaciones interactivas en línea o fuera de línea, realizadas con la intención de representar la realidad con unos

[48] Antoni Roig en su intento por trazar las principales tipologías de las fanmovies hace mención al "documental hecho por fans" (Roig, 2013). Como ejemplo de este tipo de documentales la película *Springsteen & I* sobre el cantante Bruce Springsteen. En este documental su director, Baillie Walsh, no grabó un solo fotograma, sino que lo dejó en manos de los fans del cantante, quienes enviaron los vídeos que conforman esta película.

[49] Con este término se identifica a una serie de prácticas sociales de carácter comunicativo que son utilizadas como recursos de intervención política por actores ajenos a las estructuras de poder dominantes (sujetos del contrapoder). Esta intervención videoactivista se activa por una motivación y contiene una finalidad (Mateos, 2014).

mecanismos propios que denominaremos modalidades de navegación e interacción, en función del grado de participación que contemplen" (Gifreu, 2011: 9).

Otros autores como Aston y Gaudenzi (2012: 125-126) sostienen que "cualquier proyecto que empieza con la intención de documentar lo real y que utiliza tecnología interactiva digital [...] puede considerarse un documental interactivo". Para Domínguez (2010), el documental *web*, transmediático o interactivo es un término muy elástico (en el que) confluyen visiones artísticas, periodísticas, activistas y etnográficas, entre otras. Los datos lineales se procesan; las narraciones inmersivas proporcionan una vivencia digital.

El documental *web* combina diversas herramientas multimedia: fotografía, audio, texto, animación e infografía; ello facilita la interactividad con el usuario, y a su vez le brinda una mayor flexibilidad al documental ya que le da la posibilidad de incorporar información adicional, entrevistas y recursos multimedia complementarios a través de una interfaz navegable.

Internet ha dotado al documental de una potencia interactiva desconocida en sus formas convencionales; se configura así un nuevo paradigma interactivo-participativo para el género, dado que las nuevas herramientas permiten una mayor implicación del usuario, que ahora adquiere más capacidad para modificar el flujo de la comunicación e incluso para erigirse en co-generador del contenido (León y Negredo, 2013).

Tanto el ámbito digital como el género documental adoptan un conjunto de propiedades y características propias del otro. En cierto modo, se produce un principio de fusión a partir de una atracción mutua: el género documental aporta sus variadas modalidades de representación de la realidad y el medio digital, las nuevas modalidades de navegación e interacción (Gifreu, 2011).

Ejemplos como el proyecto australiano *Grandes historias en ciudades pequeñas*, *Inside Beijing*, *Canto do Brazil*, los documentales *web* de la

cadena France 24, RTVE y ARTE, dan muestra de la capacidad que tiene la *web* para acoger a estos proyectos y de atraer a un público potencialmente joven habituado a este entorno, a la navegación y a la interactividad que brinda este espacio.

A diferencia de los documentales tradicionales, estos nuevos formatos interactivos permiten a los usuarios tener una experiencia única, ofreciéndoles opciones y control sobre el mismo (Britain, 2009).

> "Del usuario digital se esperan dos cosas principalmente: la participación y la difusión. Que pueden ser dos acciones en una. El usuario puede complementar la historia, ser partícipe de la misma, jugar o proponer un juego, y además de esto o de forma implícita, convertirse en un difusor de la misma" (Casas-Alatriste, 2014: Entrevista[50]).

Cabe aquí mencionar la distinción que hace Arnau Gifreu (2011) respecto al documental lineal y al documental multimedia interactivo, donde destaca que el elemento clave que diferencia el campo audiovisual del interactivo es evidente: la narración tradicional cuenta con una linealidad y no se puede alterar el orden del discurso, mientras que en el terreno interactivo se puede afectar este orden y modificarlo.

> "No se trata de pensar en la simple difusión de la información a través de las redes sociales o de compartir esa información a través de blogs, etc., sino de profundizar y recrear esas informaciones o propuestas de manera que el usuario se convierta también en documentalista (asimilando el hecho de que en el nuevo documental se han introducido vectores estéticos y subjetivos de gran trascendencia)" (Català, 2014: Entrevista).

A diferencia de los relatos lineales que ofrecen los medios tradicionales (cine y televisión), en los documentales interactivos se

[50] Roger Casas-Alatriste es productor de contenidos digitales. En 2010 funda *El Cañonazo*, productora de contenidos transmedia especializada en *branded content*. Profesor en el Máster de documental y nuevos formatos de la Universidad Rey Juan Carlos y en el Máster en documental y reportaje periodístico transmedia de la Universidad Carlos III de Madrid.

tiene la posibilidad de aprovechar las potencialidades de cada soporte y plataforma para enriquecer así el contenido; se trata de textos que pueden expandir el relato con nuevos personajes, programas narrativos, etc. En definitiva, las narrativas dejan de estar limitadas por las fronteras *hard* del viejo sistema de medios de comunicación permitiendo a los contenidos crecer en otras pantallas.

> "Los entornos digitales y conectados permiten expandir la narración en lo que respecta a soportes, plataformas y autores: Una historia puede saltar de un texto en papel propuesto por el autor, a un vídeo producido por otro y que complemente la narración, a un documento facsímil de otra época, a un audio original, a un comentario de un usuario. Es decir, lo puede enriquecer en todos sentidos y que una historia plana se convierta en una experiencia mucho más completa y compleja" (Casas-Alatriste, 2014: Entrevista).

Estos documentales se pueden utilizar para reunir y comprometer a una audiencia masiva, al tiempo que proporcionan un importante punto de partida para pensar cómo las discusiones en torno a los nuevos medios han moldeado así mismo la cultura documental.

En lo que respecta a los documentales colaborativo-participativos, y pese al incipiente tratamiento teórico que existe acerca de ellos[51], generalmente éstos analizan la realidad social desde una perspectiva crítica y tienen como común denominador el hecho de que son realizados colectivamente por personas u organizaciones sociales. Éstos se definen como una herramienta alternativa de comunicación al servicio de una mayor participación ciudadana y justicia social, que pasa por disponer de un espacio y de una visión propia, así como por prácticas y objetivos que rompen con el modelo de comunicación convencional, y que a su vez facilitan el acceso de colectivos sociales al derecho a la comunicación (Mosangini, 2010).

[51] Cabe destacar el acercamiento teórico-conceptual relativo al videoactivismo desarrollado por Harding (2001), Mateos y Rajas (2014), Bustos (2006) y Galán Zarzuelo (2012).

Desde finales de los años 60 se han multiplicado las experiencias de este tipo de documentales sobre todo en relación a temáticas sociales, solidarias, medioambientales, activistas, etc. así como los actores que los han impulsado, los colectivos involucrados, las definiciones y los sentidos que se le han dado a las diferentes prácticas.

Como obras videoactivistas, Mateos (2014) identifica a una gran variedad de creaciones realizadas sobre distintos soportes, desde entidades productoras muy dispares y distribuidas por medios diferentes; discursos audiovisuales de diferentes géneros y formatos: reportajes, programas informativos, documentales, obras de ficción, etcétera, con producción a veces institucional, por ejemplo de sindicatos, y otras, independientes e incluso individuales, algunas realizadas con teléfonos móviles y otras con equipos de producción complejos y profesionales.

De cualquier manera, e independientemente de la temática que aborden, los documentales participativo-colaborativos dan fe de la acción colectiva, de la cultura de participación en la que nos encontramos inmersos y de la que puede servirse para crear comunidad, producir y financiar proyectos documentales.

2.1. Experiencias documentales participativo-colaborativas: *Dormíamos, despertamos* (2012), *Highrise* (2009) y *Life in a day* (2011)

2.1.1. *Dormíamos, despertamos* (2012)

Este largometraje documental codirigido por Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares y Daniel Quiñones forma parte de un proyecto colaborativo transmedia liderado por un grupo de cineastas que, motivados por las movilizaciones acaecidas a raíz del 15 de mayo de 2011 (15M), decidieron darle seguimiento grabando buena parte de lo que ocurría día y noche en la puerta del Sol y sus aledaños. Junto con el apoyo de otros compañeros que se fueron sumando a esta iniciativa también contaron con imágenes del 15M en otras ciudades como: Sevilla, Barcelona, Valencia, Nueva York,

etc.; la colaboración se hizo extensiva a todo aquél que quisiera enviar y compartir material de lo que sucedió aquellos días en las plazas y calles. El proyecto dio origen a una película documental, a un libro y a una página *web*[52] que permite conocer las vías de participación en cada ciudad (aportación de imágenes y colaboración técnica) y que a su vez engloba otras iniciativas.

Desde su página web se define como un proyecto "colaborativo", ya que busca formar una comunidad participativa a través de grupos de trabajo *online* y *offline* que se ocupan de temas tan diversos como traducción, grafismo, música o textos legales. Desde su página *web* el proyecto se define como "*copyleft*", ya que usa una licencia *Creative Commons* BY/SA 3.0 ES que permite una mayor difusión, así como copiar y transformar las obras, "transmedia", ya que utiliza varias plataformas para narrar el 15M: un libro y la producción de un documental y una *web*, y "sin ánimo de lucro", ya que no pretende obtener beneficios aunque sí recuperar la inversión, una vez terminadas las obras, a través de donaciones.

Para la realización del documental primeramente se recogió todo el material audiovisual posible sobre el 15M y se grabaron entrevistas a algunas personas implicadas en el movimiento. La escaleta del documental estuvo disponible *online* para ser valorada y modificada colectivamente en foros y reuniones presenciales; el montaje definitivo también se realizó de manera colectiva, así como el libro y los contenidos de la página *web*. La financiación del proyecto se llevó a cabo a través de una campaña de *crowdfounding* recolectando fondos desde su página *web*. Sus iniciadores, la periodista Patricia Horrillo, el cineasta Stéphane M. Grueso y el programador Pablo Soto definen el proceso del proyecto como "un experimento de cómo es posible coordinar, a través de distintas herramientas, la creación colectiva" (The Trendnet, 2012).

Los principales canales de comunicación del proyecto lo conformaron, además de las redes sociales, una lista de correo y un

[52] Disponible en: http://www.15m.cc/p/que-es-15mcc.html
(Última consulta: 10/02/2015)

blog donde publicaban regularmente actualizaciones del estado del proyecto el cual se registró bajo una licencia abierta (en concreto una *Creative Commons* BY/SA 3.0 ES), con el objetivo de hacer un proyecto "vivo" y en permanente construcción que se alimentara de la participación colectiva, que permitiera aportaciones de cualquier usuario en cualquier momento tal como la posibilidad de crear diversas versiones de la obra.

Un año de trabajo colectivo dio como resultado un largometraje documental de 90 minutos que constituye un relato coral del 15M de la mano de sus protagonistas; éste recoge las reivindicaciones pero también la emoción que provocaba tal acontecimiento, de esos ciudadanos, de aquellas asambleas, de las primeras acciones de los indignados, todo ello a modo de documento testimonial. En el documental se abordan temas como los desahucios, los recortes en sanidad, la educación y en general, la pérdida de derechos.

2.1.2. *Highrise* (2009)

Este proyecto documental producido por la *National Film Board* de Canadá tuvo como punto de partida el plasmar la vida en los rascacielos de los suburbios de Toronto a través de la experiencia de un grupo de sus habitantes; sin embargo, la presencia casi generalizada en todas las grandes metrópolis de esta tipología de construcciones habitacionales llevaron a su autora, Katerina Cizek, a imprimirle un carácter global al proyecto explorando cómo se desarrollaba la vida de trece familias en trece ciudades distintas dentro de las grandes torres de edificios. El proyecto consta de un documental-origen interactivo y multimedia *One Millionth Tower* que retrata a los habitantes de dichas construcciones y que incluye una producción sencilla basada en imágenes fijas junto a bandas sonoras; un blog de la directora, una serie de vídeos complementarios y diferentes espacios en las redes sociales con emisiones radiofónicas, instalaciones interactivas, varias *webs*, y una pieza *Out My Window*. Este último es un vídeo interactivo que busca sumergir al espectador en la historia y los lugares mediante una interfaz que imita los entornos 360º de algunos videojuegos. La interacción se basa en un dispositivo de mosaico hipermedia que combina vídeo, fotografía,

voces en *off* y música, y en una navegación intuitiva que permite al usuario elegir qué ver y en qué orden, con el objetivo de adentrarse en las casas de trece personas de distintas ciudades, cuyo punto en común es vivir en uno de estos grandes bloques de viviendas.

Por otro lado la plataforma *web* incluye también *One Millionth Tower* donde arquitectos, ingenieros y sociólogos, junto con los propios residentes de estas torres, buscan maneras para mejorar la vida en estos suburbios, ideas que recoge un equipo de diseñadores que se encarga de ilustrarlas.

Si bien el proyecto tiene en su base una estructura clásica de tipo vertical y por tanto una autoría muy definida, es un proyecto comunitario y en permanente construcción que está abierto a las colaboraciones de los usuarios, quienes están invitados a subir a *Flickr* sus fotografías tomadas desde torres de estas características, así como compartir en la *web* sus relatos y experiencias de vida.

> "(...) El documental escapa al control de la autora siendo compartida la autoría por cada uno de los participantes que lo hacen suyo (...) el lector asume la organización del material y, de alguna manera, propone con su elección el tipo de mirada sobre el mundo (...) el lector real puede convertirse en autor y, a su vez, en narrador" (Guardia, 2014: 56).

Finalmente cabe destacar que tanto las redes sociales como las aplicaciones para dispositivos móviles permiten localizar y visitar torres en todo el planeta a través de *Google Street View*.

2.1.3. *Life in a day*[53] (2011)

Life in a day es un documental colaborativo producido por Ridley Scott y que fue anunciado el 6 de julio de 2010, en el que miles de personas de todo el mundo subieron vídeos a youtube acerca de un día de su vida con el objetivo de capturar la esencia de la vida en la

[53] La versión española *¿Qué pasa un día en tu ciudad?* es un documental dirigido por Álex Lora, realizado con 30 vídeos enviados por personas de todo el mundo y trata acerca de cómo son las ciudades del siglo XXI, qué se trama en ellas, qué viven sus ciudadanos en el día a día, etc.

Tierra. Los usuarios de *youtube* debían mandar un video grabado el 24 de julio, para que posteriormente su director Kevin Macdonald editara los vídeos de los contribuyentes para hacer el film. En total se sumaron más de 4500 horas de imágenes enviadas por los usuarios y los editores del proyecto visionaron más de 80.000 clips que mostraban momentos de la vida de diferentes personas de todo el mundo de lo que habían hecho durante el 24 de julio de 2010. El largometraje completo fue estrenado en el Festival de Cine de *Sundance* en 2011 y mostrado en directo por *YouTube*.

3. De receptores a usuarios/colaboradores: la participación ciudadana en proyectos documentales

Como ha podido constatarse, el documental colaborativo puede requerir la participación de los usuarios básicamente de cuatro formas que abarcan distinto niveles de interactividad: enviando material audiovisual que luego el autor monta en la sala de postproducción y en donde más que un director se habla de un "conector", que permite que múltiples entidades y personas se pongan en contacto para producir un documental[54], o al revés: con la oportunidad de intervenir en el montaje remezclando el material que ha rodado el autor principal. La tercera vía es la de la "colaboración" donde hay una participación real de un grupo en todas sus fases y en la cual la producción de la obra se extrapola a los participantes, quienes realizan conjuntamente todas las etapas de producción del documental cumpliendo una o varias funciones dentro de ella (guionistas, cámaras, técnicos, ayudantes de producción, editores-montadores, etcétera).

El carácter participativo difumina los límites entre las varias funciones necesarias para realizar un documental. Las funciones se superponen, todas/os las/os participantes pueden intervenir en las distintas fases de elaboración, en comparación con las formas estandarizadas de realización audiovisual que se basan en una fuerte división del trabajo (Mosangini, 2010).

[54] Como ejemplo el documental colaborativo *Compartir mola: la revolución colaborativa,* producido por *La Caja de Pandora*, medio de comunicación iberoamericano con sede en Barcelona.

Cabe destacar en este punto las convergencias existentes entre los documentales participativos y el cine militante ya que muchas de estas obras se producen de forma colectiva, por lo que la toma de decisiones es conjunta, no hay una figura de director-creador, el colectivo asume esa responsabilidad como un compromiso, en ese caso político. El situarse al margen del sistema de producción comercial también implica trabajar con presupuestos más bajos que afecta no sólo a la producción, sino también a la distribución. Adoptan un sistema basado en redes de solidaridad a través del intercambio de materiales entre distintos grupos afines (Galán Zarzuelo, 2012).

La producción audiovisual la realizan las propias personas protagonistas de los procesos sociales o colectivos que intervienen en el documental aunque no necesariamente tienen experiencia previa en la creación de audiovisuales; asimismo puede tratarse de cualquier tipo de grupo, es decir, de un colectivo de personas que ya existía o que se conforma para realizar el documental.

Tal como expresa Casacuberta (2003: 11): "La creación colectiva es el contenido más revolucionario de la cultura digital, aquello que mejor facilita su distinción de la cultura tradicional es la posibilidad de construir una cultura realmente colectiva".

Resulta innegable que la implicación activa de los públicos en procesos tradicionalmente vedados supone una gran oportunidad para una mayor diversidad en la producción y los formatos audiovisuales, en definitiva para el establecimiento de unas nuevas reglas, como define Kirschner (2009) en su panorámica sobre las nuevas formas de autoproducción cultural desde el punto de vista de los creadores.

En el ámbito del documental, la descentralización y revisión de jerarquías mediáticas empiezan a hacerse sentir, como hemos visto en algunos de los casos ejemplificados. Se atisban potencialidades interesantes en cuanto a la conformación de cultura colectiva y, por extensión, de la política colectiva.

El documental colectivo, y especialmente el activista, activa las emociones desde la propia concepción, como matriz generadora del film. En este caso la emoción de la forma fílmica se suma a la emoción alumbradora de los proyectos (Aparicio, 2013).

Una cuarta y última vía de participación es la aportación exclusivamente financiera de los participantes a través de sistemas alternativos como el *crowdsourcing* (financiación colectiva) gracias a la cual, pese a ser más pasiva que las anteriores, ha logrado poner en marcha proyectos documentales[55].

4. Conclusiones

En los últimos años el documental participativo-colaborativo, bien desde de su vertiente más artístico-reflexiva o de cine militante, ha vivido una mayor difusión debido a que la tecnología actual facilita la participación en la realización de documentales, el acceso a equipos a menor coste, más fáciles de usar y de transportar. El vídeo cada vez es más accesible para un número creciente de personas (Mosangini, 2010).

"En apenas unos años parecen haber emergido definitivamente las potencialidades del documental participativo y activista que hasta principios de siglo XXI sólo surgieron aisladamente y casi siempre en los márgenes de la producción convencional" (Aparicio, 2013: 395-396).

Los diferentes niveles de apertura que han experimentado la cultura en general, y el documental en particular, abren variadas y esperanzadoras posibilidades de participación ciudadana en los

[55] Como ejemplo el proyecto documental *Raras pero no invisibles* que versa sobre enfermedades raras y que fue realizado con el apoyo de la Universidad de Málaga, el Centro de Investigaciones Biomédicas en Red de Enfermedades Raras (CIBERER, iniciativa del Instituto de Salud Carlos III) y varias asociaciones de pacientes, y para el cual se buscó financiación colectiva. Disponible en: http://www.rarasperonoinvisibles.com/?page_id=122 (Última consulta: 15/02/2015)

asuntos colectivos y públicos. Proyectos como el mencionado *Highrise* se erigen como procesos documentales que participan en la innovación social y no sólo documentan la realidad (Guardia, 2014). En este sentido, la cultura digital multiplica las posibilidades del videoactivismo documental, entendido como aquella tendencia del documental transicional que intenta mejorar el entorno en el que se produce (Aparicio, 2013).

Hoy en día existe la posibilidad de que el usuario pueda participar en el debate público y sus reivindicaciones a través de la elaboración de sus propios mensajes gracias a una tecnología que le es cercana y le permite ser testigo, cronista y narrardor de los acontecimientos del mundo histórico.

Las nuevas posibilidades de documentar la realidad y la versatilidad de distribución que brindan las redes, por tanto, nos ubican ante un horizonte próspero que activa o intensifica unas cuantas metas deseables: la consideración del usuario como parte activa de los procesos de creación; la creación colectiva ejercida con vocación ética y de servicio público; la implicación creciente de la ciudadanía en los asuntos colectivos; el fortalecimiento del ágora pública, con el consiguiente refuerzo de la idea política del "nosotros ciudadanos"; la posibilidad de destapar abusos del poder, y, en definitiva, el valor del documental colaborativo como fortalecimiento y afianzamiento de una cultura y de una sociedad un poco más libres (Aparicio, 2013).

Asimismo los proyectos documentales participativo-colaborativos se nutren de los nuevos modelos de financiación como el *crowdfunding* que permiten la co-producción por un gran número de personas alrededor del mundo.

Finalmente cabría reflexionar acerca de cuáles serán las claves para el desarrollo del documental audiovisual en este nuevo escenario convergente, multiplataforma y transmedia, en donde la participación ciudadana ya ha comenzado a dar frutos a través de creaciones colectivas documentales que aportan nuevas formas de narrar historias y entender el género documental.

Bibliografía

APARICIO, D. (2013). "Retos y oportunidades en el documental audiovisual: ubicuidad, colaboración y participación ciudadana". En: G. Padilla (coord.). *Tendencias innovadoras en modelos comunicativos*. Madrid: ACCI, pp. 21-40.

BAKER, M. (2006). *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal Press.

DARLEY, A. (2003). "Simulating Natural History: Walking with donosaurs as hiper-real edutainment". En: *Science as culture*, núm.12 (2), pp. 22-256.

BARNOUW, E. (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

BUSTOS, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.

CASACUBERTA, D. (2003). *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.

GALÁN, M. (2012). "Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales". En: *Revista Comunicación* vol. 1, núm. 10, pp. 1091-1102.

GAUDENZI, S. (2014). "Strategies of Participation: The Who, What and When of Collaborative Documentaries". En K. Nash, C. Hight y C. Summerhayes (eds.): *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 129-148.

GIFREU, A. (2013). *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. Barcelona: UOC.

GRIERSON, J. (1966). *Grierson on Documentary*. Berkeley: University of California Press.

GUARDIA, I. (2014). "Reflexiones sobre la narratividad del documental en la era transmedia. Relatos, resistencias e intervención". En: B. León (coord.). *Nuevas miradas al documental.* Salamanca: Comunicación Social, pp. 48-64.

HARDING, T. (2001). *The Videoactivist Handbook*. Londres: Pluto Press.

HIGHT, C. (2014). "Shoot, Edit, Share: Cultural Software and User-Generated Documentary Practice". En K. Nash, C. Hight y C. Summerhayes (eds.). *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 219-236.

JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press.

JENKINS, H., CLINTON, K., PURUSHOTMA, R.; ROBINSON, A. y WEIGEL, M. (2006). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st*. Massachusetts: Mit Press.

KIRSNER, S. (2009). *Fans, friends and followers: building an audience and a creative career in the digital age*. Estados Unidos: Createspace.

MATEOS, C. y RAJAS, M. (2014). "Videoactivismo: conceptos y rasgos". En: G. Bustos, M. Camuñas, M., P. de la Fuente et al. *Videoactivismo: acción política cámara en mano*. Cuadernos Artesanos de Comunicación, núm. 71. Tenerife: Latina, pp. 15-56.

MOSANGINI, G. (2010). *Guía para la elaboración de documentales sociales participativos. Documentales para la transformación.* Barcelona: Acsur-Las Segovias y Agencia Catalana de Cooperación al Desarrollo.

NICHOLS, B. (1997): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

PELAZ, J.V. (2006). "El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la historia y el cine". En: *Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad*, núm.7, pp. 5-31.

RENOV, M. (2004): *The subject of documentary.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

ROIG, A., SÁNCHEZ-NAVARRO, J. y LEIBOVITZ, T. (2012). "¡Esta película la hacemos entre todos! Crowdsourcing y crowdfunding como prácticas colaborativas en la producción audiovisual contemporánea". En: *Icono 14,* año 10, vol. 1, pp. 25-40.

ROIG, A. (2013). "¿Fans productores? Una aproximación a la ficción y los films de fans". En: D. Aranda, J. Sánchez-Navarro y A. Roig. (eds.). *Fanáticos. La cultura fan*. Barcelona: UOC, pp. 65-105.

ROTHA, P. (1970). *Documentary Film*. Nueva York: Hasting House Publishers.

SORENSSEN, B. (2008). "Digital video and Alexandre Astruc's camera-stylo: the newavant-garde in documentary realized?". En: *Studies in Documentary Film* 2, pp. 47-59.

GARCÍA, J.V., PÉREZ, M.J. y ALCOLEA, G. (2014): "Las nuevas plataformas televisivas en España y su influencia en el mercado". En: *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 69. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, pp. 390-417.

12

Del documental lineal al webdocumental: enunciación y experiencia espectatorial en *Gare du Nord* de Claire Simon

Amanda Rueda,
Universidad Jean Jaurès de Toulouse (Francia)

1. Introducción

EL TRABAJO cinematográfico de Claire Simon se caracteriza por una búsqueda de métodos y escrituras que se sitúan generalmente en la frontera porosa del documental y de la ficción. Simon experimenta en cada película distintos marcos enunciativos, interrogando los límites de la objetividad cinematográfica y la capacidad de las narrativas audiovisuales a producir distintas experiencias espectatoriales. Después de su práctica de cine directo (*Récréation, Coûte que coûte)*, y de sus ficciones (*Ça c'est vraiment toi*, *Les Bureaux de Dieu*), Claire Simon realiza *Gare du nord* (*Estación del norte),* un proyecto que adopta la escritura intermediática de la web.

Gare du Nord se propone como una "obra global" compuesta de varios objetos o formas asociadas a diferentes soportes: una película de ficción con una salida en salas de cine[56], un documental televisivo, un

[56] El largometraje de ficción, con Nicole García, François Damiens y Reda Kateb, cuenta la historia de un estudiante de sociología que se encuentra haciendo una tesis sobre "Movilidades locales y migraciones globales". En medio

webdocumental para el canal público France Televisión, y una pieza de teatro. Claire Simon decide emprender una aventura inscrita en la tendencia del audiovisual contemporáneo: realizar un proyecto transmedia.

La película de ficción es seleccionada en el Festival de Locarno y sale en cartelera en Francia el 4 de septiembre del 2013. Dentro de la perspectiva de un proyecto global, la difusión de la obra es pensada en términos de la lógica transmedia. A la vez que el largo de ficción se proyecta en las salas de cine, el webdocumental es difundido en la red en el mismo mes de septiembre.

En este artículo nos centraremos en el estudio de la obra realizada para la web, específicamente en tres aspectos: el modelo de producción y realización transmedia, el análisis de la obra misma y la reflexión sobre la figura del espectador que ésta presupone.

2. La producción

Al principio del proyecto se encuentra Les Films d'ici, sociedad de producción de películas para cine dirigida por Richard Copans, viejo compañero de viaje de Claire Simon. Rápidamente se decide que un proyecto de este tipo necesita la colaboración de productores de obras audiovisuales contemporáneas para la web. Es así como Once Upon, sociedad de producción multimedia, entra como socia del proyecto.

La cadena de televisión pública France 3 (su antena regional Ile de France y su antena France Televisión "nuevas escrituras"), participa como coproductor. La participación de una cadena de televisión desbloquea los apoyos del Centro nacional de cinema y de la imagen animada, específicamente de la comisión Nuevos Medios. Además de esta ayuda, *Gare du nord* recibe un apoyo financiero de la Comisión Documental de la Región Aquitaine, en la categoría « Por fuera de la TV ».

---

de las encuestas que les hace a los pasantes que le cuentan fragmentos de sus vidas, vive une historia de amor. La estación del Norte de Paris es pensada en términos de una aldea global.

Lo específico al webdoc en términos de producción no estaría entonces en su modelo triangular francés heredado del modelo de programas de *stock* televisivo - cadena de televisión, ayudas públicas y sociedad de producción – sino en la colaboración inédita que los proyectos documentales para la web encuentran en la prensa, impresa o digital[57]. En el caso de *Gare du Nord*, es *Télérama*, revista cultural semanal, que participa como coproductor.

Si bien la producción audiovisual, tanto de formas "tradicionales" como de "nuevas escrituras" requiere de una red de cooperación entre actores distintos (en el caso del modelo francés se trata de productores, fondos públicos y difusores), la especificidad de las nuevas formas multimedias estaría en que esta red colaborativa compromete también el proceso de concepción y creación. Paralelamente al trabajo documental de Claire Simon, quien realiza cada uno de los fragmentos que componen la arborescencia narrativa de *Gare du nord*, Once Upon escribe el guión interactivo y concibe la experiencia del espectador internauta. La matriz narrativa del sitio internet se encuentra en las manos de "especialistas" de escrituras multimedia[58].

2. Realidad y ficción

«La Gare du Nord es como una plaza pública que sería la de una aldea global. Y es este elemento del cual quiero hacer un retrato», afirma Claire Simon. La "aldea global" se entiende a partir de una multiplicidad de elementos que encontrarían su representación en una narración hecha de bifurcaciones: las ideas de efímero, flujo, inestabilidad y desorden, variación, circulación, pero también ciertos

[57] Diarios y semanales franceses, generalistas y culturales, tanto en versión papel como en versión digital, han apoyado desde sus inicios la producción y la difusión de webdocumentales. Es el caso de *Médiapart*, *francetvinfo*.fr, *Rue 89*, etc. Habría que recordar que uno de los primeros webdocumentales realizados en Francia, *Voyage au bout du charbon*, fue comprado por *Le Monde*.

[58] Otros actores-autores participan en el proyecto: LesFreds en la dirección artística, Djehouti en el desarrollo y la integración de los medios y Mari Guérin en el diseño del sonido.

analizadores de la complejidad social (los relatos de los personajes alrededor de la migración, la economía informal, la exclusión social, la búsqueda de espacios para replegarse) se ven traducidas no sólo desde el punto de vista del contenido, sino también desde el punto de vista formal, configurando una especie de polifonía semántica.

La especificidad del lugar exige una adaptación de la parte del equipo de creadores y de la cineasta. Esta idea de adaptación corresponde a su experiencia documental anterior, la cual privilegia el cine directo (la observación discreta de un espacio social y su manera de fijar lo efímero y de tejer hilos de análisis entre varias situaciones y personajes que componen ese espacio complejo como lo es la estación del norte). Al mismo tiempo que Claire Simon le da continuidad a su trabajo anterior, le abre a éste nuevas direcciones insertándolo en experiencias narrativas fundadas en el fragmento y la deslinealizacion.

De su experiencia documental, queda la capacidad de dejarse guiar por la vitalidad y la especificidad de un lugar hecho de desorden e incertitudes, y a fabricar de cierta manera un orden a través de la elección de personajes y de "eventos recurrentes". El desafío del webdocumental no estaría tanto en la fabricación de una mirada del mundo, como lo era para el documental de autor cinematográfico y televisivo, sino más bien en la vivencia de una experiencia hecha de fragmentos y de la cual el espectador-internauta se siente participe. Del análisis y la interpretación que películas como *Recreación* permitían tanto a la autora como al espectador, a la idea de experiencia efímera, dispersa, fragmentada en *Gare du nord*.

4. Bifurcaciones

El análisis de este proyecto llamado *Gare du nord* nos permite cuestionar tanto las mutaciones enunciativas de las obras documentales deslinearizadas e intermediáticas, como las mutaciones de la experiencia del espectador.

Desde un punto de vista general, dos aspectos aparecen como tela de fondo en este tipo de proyectos. Por un lado, la multiplicación de obras no lineares, fragmentadas y participativas y el carácter

hegemónico que éstas ocupan en el paisaje mediático contemporáneo; por otro lado, asociado a este primer aspecto, un fenómeno de pasaje "obligado" de las formas audiovisuales vinculadas a los medios tradicionales como la televisión y el cine (ficciones, documentales, clips, etc.), a las pantallas de ordenador y a las llamadas pantallas móviles (smartphones, tabletas).

El webdocumental –forma documental deslinearizada e "interactiva"- heredará de la televisión ciertas formas discursivas -la fragmentación, la heterogeneidad de materiales, la predominancia de la función fática del lenguaje (González Requena, 1992), etc.-, y de la web 2.0 integrará su dimensión pragmática y participativa. Como lo afirma Di Crosta (2009), la distinción entre los medios informatizados (en los que emerge el webdocumental) y los medios llamados tradicionales (el cine y la televisión) reside no tanto en los sistemas y soportes de producción, sino en las prácticas de creación y de interpretación (autoriales y espectatoriales) que generan las tecnologías de comunicación e información.

Antes que la emergencia de nuevos lenguajes o la sustitución de narrativas propias al cine y a la televisión -medios a los que tradicionalmente ha estado aliado el documental-, el webdocumental ha representado para el documental el encuentro con formas enunciativas propias del CD ROM y de los videojuegos, generando procesos de renovación (Angé, 2012) e hibridación narrativa. De esta manera, como la mayoría de formas audiovisuales contemporáneas, el documental se renueva a través de la adopción de dispositivos de participación y de inmersión, inaugurando experiencias de "recepción" lúdicas, aspecto inédito para un género históricamente asociado a ámbitos serios (Rueda, 2015).

"El webdocumental es un medio de información concebido para la web que se caracteriza por la navegación, la interactividad y una interfaz que agrupa el *Richmedia*. Su relato no lineal se apoya en una escritura específica, enriquecida con videos, textos, fotografías, creaciones sonoras. A menudo conectado a redes sociales, plataformas comunitarias o a un blog, el webdocumental propone un trabajo de autor", explica uno de los pioneros de esta forma renovada del

documental, WIifred Esteve[59]. Pero, ¿cuáles serían las principales evoluciones comunicacionales del documental cuando las técnicas de representación y narración se confrontan a la informatización? Por un lado, la puesta en relación de varios objetos mediáticos o, dicho de otro modo, la intermedialidad; por otro lado, el lugar que la escritura deslinealizada propone al espectador. *Gare du nord* puede definirse así como un objeto híbrido ubicado en la encrucijada entre película documental e informática.

"La experiencia web: 550000 pasajeros por día/ Tantos desconocidos en la multitud/ Tantas historias para descubrir/ Entre, viaje, conozca". De esta manera se presenta el webdocumental *Gare du nord* en el *teaser*. El relato del viaje, omnipresente en el paisaje audiovisual contemporáneo, estructura este webdocumental. Ramificaciones temporales y espaciales crean la ilusión del viaje y la aventura. La línea narrativa principal se funda en dos dimensiones: una imaginaria –desplazarse, descubrir, aventurarse, diferentes modos que dan sentido al relato- y una dimensión estructurante, ya que el viaje define a la vez la forma gráfica y el sonido del webdocumental. El viaje representa la columna vertebral del proyecto, articulando mini relatos que, insertos en la idea de un "presente" de la acción (gracias a la precisión temporal) crean la ilusión de autenticidad.

El recorrido se presenta bajo la forma de una encuesta exploratoria: cada lugar y cada personaje representan una elección posible para el navegador. Esta forma narrativa arborescente parece crear varios efectos en el espectador-navegador: por un lado, la ilusión de ubicuidad y de penetrar cada vez más este territorio; por otro lado, la ilusión de ser el maestro del viaje.

Como lo señala Marida di Costra (2009), la interactividad se construye en la fase de la escritura del guión, no solamente en tanto marco pragmático que organiza la relación entre el contenido y sus destinatarios, sino también en tanto elemento formal intrínseco al

[59] *Le bloc-notes de Wilfrid Esteve*. Disponible en: http://wilfridesteve.com/?p=1279 (Última consulta: 15/04/2015)

contenido, material expresivo constitutivo de la morfología misma de la obra. Así, la matriz narrativa de *Gare du nord* se construye a partir de la geografía espacial y de las variaciones de ritmo en una jornada común y corriente. Desde el punto de vista espacial, la estación se compone de cinco niveles: Atrio, grandes líneas, hall, *transilien*, RER (trenes regionales). Cada nivel parece tener una organización singular.

Desde el punto de vista temporal, las variaciones se organizan en tres momentos de la jornada: mañana, día, noche. El webdocumental se estructura así a partir de dos ejes: uno vertical, en *scroll*, que explora en un mismo momento todos los lugares (diez de la mañana en cinco lugares de la estación); el otro horizontal, en *click*, que explora varios momentos en un mismo lugar. Esta estructuración da lugar a 15 cuadros interactivos, compuestos a su vez de 69 vídeos de una duración total de dos horas cuarenta y seis minutos. Cada cuadro se distingue de los otros en el material utilizado: escenas de ficción, de documental, textos, voces, fotos, etc. La pregunta sobre la representación de lo real y lo fictivo, recurrente en la obra de Claire Simon, surge de nuevo aquí a nivel del cuadro.

Desde el punto de vista del espectador, la narrativa hecha de bifurcaciones significa la toma de decisiones a partir de una multiplicidad de opciones. La primera sería la de "Entrar", lo que equivale a comenzar el "viaje". Viene luego la segunda decisión: emprender un recorrido temporal o un recorrido espacial. Escojo "grandes líneas", a las 12 del día, y descubro un retrato, cámara en mano, de un migrante africano con títulos universitarios, desempleado, matando el tiempo en el atrio de la estación. Paso al retrato de un artista que explora la vida en movimiento de transeúntes en un lugar de paso.

"Mirar un webdocumental" representaría una experiencia personalizada de viaje por un territorio desconocido. El sonido juega un rol esencial en esta experiencia, edificando el ambiente de una estación de metro parisina (trenes en marcha, voz femenina típica anunciando la entrada y salida de los trenes y ruido ambiente).

5. La experiencia espectatorial

Pero la postura exploratoria del espectador aparece no solamente a nivel narrativo –la elección de opciones que la arborescencia le propone-, sino también a nivel de la interface y del grafismo, produciendo la ilusión de que sus movimientos -del internauta- generan movimientos en la narración. Dicho de otra manera, que el cambio de posición del "observador" (internauta) tendría una incidencia sobre el objeto "observado" o recorrido. A través del *scroll* que produce los movimientos en la página, se crea el efecto de desplazamiento, circulación, cambio. La interface ubica la mirada del internauta en el centro de la obra. La interface busca jugar con "la temporalidad, la profundidad y los flujos, y captar las pulsaciones de la estación desde todos sus ángulos", afirman los conceptores[60]. La pantalla funciona como un muro o superficie transparente en el cual se escriben textos e instantáneas videográficas.

> "Aquí se encuentra usted, en medio de los viajeros. Su tiempo, su recorrido y sus encuentros le pertenecen". Estas son las palabras de Claire Simon que figuran en la página de recepción de *Gare du Nord* (2013). Esta interpelación *enunciativa* se traduce en un doble desplazamiento: el enunciador cede su lugar al espectador-utilizador y este último lleva las riendas de la acción: el espectador se vuelve enunciador – se encuentra inmerso en el terreno- ; el autor se fusiona con el destinatario que no se encuentra más en la posición del receptor "tradicional" sino en la "acción" (Rueda, 2015).

Del autor ficcionalizado en algunos documentales como *Ruta uno* de Robert Kramer (1989), nuestra época inaugura la figura del espectador ficcionalizado cuyo identidad se ve atribuida por el autor. Cada elección se ve personalizada. De esta manera, las obras documentales deslinearizadas extienden el trabajo cooperativo del espectador a una « modalización » enunciativa aún más importante que en el caso de una

[60] ONCE UPON – *Atelier d'architecture transmedia*. Disponible en: http://once-upon.fr/gare-du-nord-retour-dexperience/ (Última consulta: 15/04/2015)

obra lineal. Una postura *autorial* del utilizador emerge, participando al efecto de ficcionalización propio de las escrituras narrativas de webdocumentales y prestadas a su vez a los videojuegos. Este efecto constituye un grado superior de *narrativisación métamorfoseada* de lo digital, expresión que retomamos de Souchier (2012).

Así, el dispositivo narrativo del webdocumental funda la pragmática del objeto en la transferencia de la experiencia. Al principio, espectadores-viajeros nos vemos ofrecer un lugar y un rol privilegiado. De repente nos volvemos "capitanes" del viaje: símbolo de la autenticidad de la experiencia[61]. En el cruce del texto, del autor y del espectador-usuario aparece la figura renovada del espectador de formas documentales. El nosotros o el yo del autor, se transforman en el "usted" del internauta (la experiencia transferida) y en el "yo" del *espectador-explorador*.

La forma narrativa arborescente parece crear varios efectos en el espectador-navegador: por un lado, la ilusión de ubicuidad y de inmersión profunda en un espacio; por otro lado, la ilusión de ser el maestro del viaje. La proximidad con la obra es aquí doble: de la simple "manipulación" del objeto se llega a la ilusión de ser un actor-testigo en el terreno.

La naturaleza intermediática y arborescente del webdocumental es fundadora de un proceso de recepción singular: convocando la imagen, el texto, el testimonio, el sonido en tanto artefactos materiales y semióticos en una organización deslinearizada, el webdocumental potenciaría la libertad y el nomadismo al mismo tiempo que reduciría el apego a la obra. Es así como distinguimos una experiencia paradójica: si a través de la narración participativa que transfiere la experiencia del autor al espectador, este último se vuelve el actor/héroe de la aventura, al mismo tiempo el hecho de adherir al relato actualiza un límite fundamental de la interpretación ya que reduce o destruye la distancia necesaria a la pluralidad de lecturas.

[61] Por otro lado, la dimensión participativa, elemento necesario e incluso imperativo hoy en día a toda obra multimedia, aparece aquí a través de la convocatoria dirigida al internauta para que envíe sus contribuciones (testimonios, recuerdos, anécdotas, fotos vía Instagram). Pero esta sería otra perspectiva de análisis que no abordaremos en este artículo.

Deambular, errar. Si en la experiencia estética normativa el espectador se veía relegado a un espacio-tiempo limitado, la experiencia del webdocumental y más generalmente de las escrituras numéricas de la web lo invitan a agenciar por sí mismo las variaciones de espacio y de tiempo con bastante libertad[62]. De hecho, el carácter polifónico de la web hace que esta experiencia se vea interrumpida y retomada entre varias secciones de *surf*. Podríamos incluso afirmar que la exploración total del objeto se hace casi imposible. Lo más probable es que el recorrido no agote el contenido de la obra.

Bibliografía

ANGE, C. y RENAUD, L. (2012). "Les écritures émergentes des objets communicationnels". En: *Communication et langages,* núm. 174, pp. 35 – 39.

DI CROSTA, M. (2009). *Entre cinéma et jeux vidéo: la l'interface-film.* Bruxelles: Groupe, de Boeck, Ina éditions.

GONZALEZ REQUENA, J, (1999). *El discurso televisivo, espectáculo de la postmodernidad.* Madrid: Cátedra.

POPELARD, M.D. (2014). "D'un spectateur captif à un spectateur attentif", presentado en el Coloquio internacional *D'un écran à l'autre : les mutations du spectateur.* 21 – 23 mayo 2014. Paris (Francia).

RUEDA, A. (2015). "Document et fiction : narratives et expérience spectatorielle des écritures documentaires du web". En: Châteauvert, J. y Delavaud, G. (dir.), *D'un écran à l'autre : mutations du spectateur.* Paris: L'Harmattan (publicación prevista para octubre del 2015).

SOUCHIER, E. (2012). "La lettrure à l'écran. Lire & écrire au regard des médias informatisés". En: *Communications* & *langages*, núm. 174, pp. 85-108.

[62] La reflexión sur les variaciones de la experiencia espectatorial fue señalada por Marie-Dominique Popelard, durante el coloquio internacional «De una pantalla a la otra: mutaciones del espectador», bajo la dirección de Jean Châteauvert et Gilles Delavaud, Paris, Ina, 21 – 23 mayo del 2014.

13

El documental multimedia interactivo. Un estudio de caso: *En el reino del plomo* (En Portada y Lab de RTVE.es, 2013)

Irene Liberia Vayá, Universidad de Sevilla
Cristina Pérez de Algaba Chicano, Universidad de Sevilla

1. Introducción

EL IMPARABLE desarrollo que han experimentado las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) especialmente en las dos últimas décadas, ha dado lugar a nuevas formas expresivas que, aunque son cada vez más variadas y experimentan cambios continuos, tienen mucho que ver con eso que llamamos "multimedia interactivo", una fórmula audiovisual que "permite presentar textos, sonidos e imágenes bajo la acción selectiva del espectador"[63] (Berenguer, 1997: 1).

Es cierto que el concepto de "multimedia" ha evolucionado con el tiempo, pero la mayoría de expertos coinciden en que hoy día la interactividad es su rasgo más característico. En este escenario, son los propios "usuarios", "interactores" o "participantes" quienes demandan un papel cada vez más activo, por ello, puede afirmarse

[63] Traducción propia. Todas las citas de textos escritos en otros idiomas han sido traducidas por las autoras.

que la interactividad es el elemento que diferencia radicalmente las narrativas digitales de las tradicionales.

Precisamente, intentando satisfacer la demanda de nuevas formas de consumo, han aparecido recientemente en nuestro país interesantes iniciativas como la de *El Laboratorio de RTVE*[64], un proyecto que pone en práctica nuevas formas de contar y de acercar la información a los usuarios. Esta iniciativa pionera en España en la creación de productos audiovisuales multimedia para un público masivo pone a disposición de este, formatos en el contexto de la radiotelevisión pública, tales como el *docuweb*, los gráficos interactivos o la *second screen*.

El presente artículo se centra en uno de estos nuevos formatos: el llamado "documental multimedia interactivo", un género que

> "permite describir realidades más complejas […] en diversos niveles de profundidad y bajo una multiplicidad de miradas. Ubicado en Internet, el documental evoluciona como la propia realidad que describe, mientras que la autoría plural permite avalar esta descripción" (Berenguer, 2004: 2).

Así, el trabajo que aquí desarrollamos se propone reflexionar sobre este género a través de un estudio de caso concreto: *En el reino del plomo* (En Portada y Lab de RTVE, 2013), una obra multimedia interactiva que parte de un reportaje periodístico tradicional emitido en televisión. Para abordar este *docuweb* nos hemos basado en el modelo de análisis para documentales multimedia publicado recientemente por Arnau Gifreu (2013).

La hipótesis de partida de este estudio es que iniciativas como esta de RTVE son una prueba incuestionable de que la narrativa multimedia está dejando de ser un fenómeno minoritario y de que el futuro de géneros como el del documental pasa necesariamente por el desarrollo de un lenguaje multilineal y por la transformación de la figura del receptor hacia su conversión definitiva en usuario co-

[64] Disponible en: www.lab.rtve.es (Última consulta: 15/02/2015)

creador. Sin embargo, la interactividad es una cuestión de grado, y creemos que proyectos como el que aquí se analiza demuestran que todavía nos encontramos lejos de la materialización de todas sus potencialidades.

2. Metodología

Para alcanzar nuestros objetivos realizaremos, en primer lugar, una breve revisión teórica de los principales modelos de documental lineal y del concepto de documental multimedia siguiendo a reconocidos especialistas en este ámbito (Berenguer, 1997, 2004; Gifreu, 2011, 2013; Nichols, 1997, 2001, 2003; Barnouw, 2005; Plantinga, 2005; Renov, 1993; Gaudenzi, 2009, etc.). Posteriormente, abordaremos nuestro estudio de caso, el reportaje *En el reino del plomo* (*En Portada* y Lab de RTVE.es, 2013) en su versión web, basándonos, como se ha indicado, en el modelo de análisis de Arnau Gifreu (2013), uno de los pioneros en la investigación sobre el *docuweb* en España. Haremos, asimismo, referencia a la versión lineal del reportaje emitido en *En Portada* (TVE-1) cuando lo consideremos oportuno.

En cuanto a la elección del modelo de Gifreu como guía de análisis, las razones fundamentales son dos: 1) el de Gifreu es el primer intento en el ámbito académico español de sistematización de todos los elementos susceptibles de ser analizados en un documental, reportaje u obra de no ficción interactiva; 2) creemos que el modelo de Gifreu, que ya ha sido testado previamente[65], es una propuesta completa y compleja que cumple la exigencia de universalidad que debe caracterizar a toda guía de análisis. Para el trabajo desarrollado en estas páginas adaptaremos su modelo a nuestro objeto de estudio, seleccionando aquellos aspectos más relevantes para la investigación. Asimismo, recordamos que dicho modelo de análisis ha sido publicado y puede consultarse (Gifreu, 2013), pero antes de mostrar los resultados de su aplicación a nuestro caso de estudio,

[65] El propio Gifreu (2013) aplica su modelo en el análisis del documental multimedia interactivo *Guernica, pintura de guerra* (2007).

indicamos de manera muy sucinta los principales elementos que lo componen[66]:

Gifreu organiza su propuesta en cinco grandes apartados: 1. Producción y circulación, 2. Integración y navegación, 3. Estructuración de los contenidos, 4. Modalidades de navegación y de interacción y 5. Modos de representación de la realidad. Estos bloques se dividen, a su vez, en subcategorías, y estas últimas son descritas por medio de varios indicadores o elementos significativos.

El primero de los grandes bloques, *Producción y circulación*, se divide en cuatro categorías: a) Producción: todo lo que tiene que ver con el autor: origen, evolución, recorrido, etc., y los datos del equipo humano que desarrolla el documental interactivo; b) Distribución: modelo de negocio y distribución de la producción; c) Exhibición: datos sobre el soporte y plataforma escogida; y d) Recepción: cuál es la situación y características del interactor.

En segundo lugar, el apartado *Integración y navegación* analiza "cómo se relacionan las dos figuras principales: los autores (…) y los interactores" (Gifreu, 2013: 431). Para ello, el investigador traza tres ejes de análisis: eje autor-interactor (narrador *vs.* lector), eje autor-texto (control *vs.* descubrimiento) y eje interactor-texto (disfrute *vs.* dificultad).

Estructuración de los contenidos es el tercer gran bloque de análisis y está subdividido en cuatro categorías: contenido (que el autor asimila a *inventio*), estructuración y ordenación (*dispositio*), presentación (*elocutio*) y relación local/global; aunque antes de definirlas, Gifreu recuerda que a pesar de su división en niveles, el documental interactivo es una unidad y que las tres etapas de la retórica clásica dependen las unas de las otras.

La cuarta categoría principal, *Modalidades de navegación y de interacción* está basada en parte en las teorías de Sandra Gaudenzi y distingue un total de trece modalidades: 1. Partida, 2. Temporal, 3. Espacial, 4.

[66] Para una información más detallada sobre este modelo de análisis, consultar la comunicación de la que parte el presente artículo: Liberia Vayá y Pérez de Algaba Chicano (2013).

Testimonial, 5. Ramificada, 6. Hipertextual, 7. Preferencial, 8. Audiovisual, 9. Sonora, 10. Simulada, 11. Apps 2.0, 12. Generativa y 13. Física[67]. Por último, en el bloque *Modos de representación de la realidad,* Gifreu resume y comenta las modalidades de representación de Bill Nichols referidas al documental lineal.

3. La narración en el género documental: una aproximación teórica

Los grandes avances tecnológicos de los últimos años que han hecho posible el desarrollo y consolidación de "la era digital", también han contribuido a la aparición de nuevas formas expresivas como es el caso precisamente del documental multimedia interactivo. Pero antes de que el documental comenzase a transitar por la senda digital, este género ya había experimentado importantes transformaciones sobre todo a partir de los ochenta, cuando pasa a ser considerado como una forma entre muchas otras de no ficción. Desde entonces, conceptos ligados históricamente al documental tales como "verdad", "objetividad" o "representación no mediada", son progresivamente cuestionados y, aunque se siguen realizando documentales tradicionales hoy en día, las categorías históricas del género se dan por superadas, como prueba la gran "variedad y productividad epistemológica de muchos trabajos producidos en las dos últimas décadas" (Weinrichter, 2003: 97).

Pero para comprender cómo el documental pasa de ser el género más apto para representar fielmente lo real a concebirse como "una negociación con la realidad" (Bruzzi; 2000), hay que conocer cómo este se ha definido y categorizado a lo largo de su historia, y ese es el objetivo del siguiente epígrafe, que resume muy sucintamente algunas de las clasificaciones más reconocidas en el estudio del cine documental. Inmediatamente después, se condensan también brevemente las características de este género al introducirse en el medio digital.

[67] Para más información, consultar Gifreu (2013): 447-450.

3.1. El documental lineal y sus formas narrativas[68]

> "teorizar es generalizar […] No podemos generalizar sobre 'todos los documentales' ni decir nada que no esté sujeto a modificación, subversión o desmoronamiento en un texto determinado" (Nichols, 1997: 18)

El modelo de documental que aún hoy sigue vigente en el imaginario del espectador medio es el que se esfuerza por representar la realidad con la máxima fidelidad posible, simulando la no intervención del realizador, a pesar de que toda representación –y por ende, toda representación fílmica– está determinada por las leyes culturales de cada época y de que a estas alturas ha quedado suficientemente demostrado que el dispositivo condiciona (cuando no directamente manipula) las coordenadas del mundo que el filme pretende capturar.

Como se ha adelantado, el concepto de documental en sentido clásico fue desmantelado al entrar este plenamente en la posmodernidad allá por la década de los ochenta y, todavía más, cuando el proceso de digitalización de las imágenes unos años después conllevó su desmaterialización y su desvinculación con un referente, poniendo en crisis la indicialidad de la imagen fotoquímica (Quintana, 2003). Todo ello coincide, además, con un momento de "crisis de realidad" debido a una serie de cambios en el pensamiento y la cultura a nivel global, que se generalizan en la década de los noventa con la crisis de la utopía de la información y el inicio de la "era de la sospecha"[69].

---

[68] Para una descripción más completa de las distintas clasificaciones de modos documentales que aquí se presentan, consultar Liberia Vayá y Pérez de Algaba Chicano (2013): 8-15.

[69] Según autores como Ignacio Ramonet (1998), la Guerra del Golfo y otros engaños informativos de los noventa fueron los responsables de que la sociedad se volviera incrédula respecto a los medios (en especial la televisión), que no fueron capaces de asumir su función de reflejo de la verdad.

Dicho esto, aquello a lo que nos referimos cuando hablamos de "documental clásico" o "tradicional" –que sigue siendo el de más fácil financiación y exhibición institucional–, ha tomado formas muy variadas en la historia, cada una de ellas sujetas a unas técnicas, normas, implicaciones éticas, etc. distintas. Son muy numerosas las clasificaciones que han tratado de poner orden a todas estas *maneras de hacer* de la no ficción, pero intentaremos recoger aquí al menos algunas de las principales, empezando por la que ha sido quizás la más influyente: la de los modos de representación de Bill Nichols (1997, 2001, 2003).

De los seis modos de los que este autor nos habla (expositivo, observacional, interactivo, reflexivo, performativo y poético), los que más nos interesan aquí son el expositivo y el interactivo, por ser los que más claramente se reflejan en el *docuweb* objeto de estudio. El primero de ellos, el *expositivo,* se caracteriza principalmente por utilizar "un montaje que aporta pruebas" (Nichols, 1997: 47) y porque el realizador intenta que su argumentación sea lo más convincente y exacta posible. Ello, unido a la voz omnisciente que marca la línea narrativa, hace que la impresión de objetividad sea muy fuerte. Por su parte, el *modo interactivo* se define por la intervención del cineasta en la realidad filmada, insistiendo en imágenes de intercambio verbal y donde hay encuentros directos entre realizador y testigos. Esta modalidad adquirió gran notoriedad con la aparición del *cinéma-vérité* en los sesenta.

Otro de los grandes teóricos del cine documental, Erik Barnouw, propone una clasificación cronológica de los distintos tipos de documental y distingue trece modalidades (2005) que van desde el *documental profeta* (que remite a los temas "de actualidad" filmados por los Lumière) hasta el *documental guerrillero* (nacido en los años 30 y que vive un nuevo auge en los 50, gracias sobre todo a los progresos técnicos).

Entre uno y otro tenemos once modalidades más: el *documental explorador*, cuyo ejemplo paradigmático es *Nanook, el esquimal* (Flaherty, 1922); el *documental reportero*, con Dziga Vertov y su serie *Kino-Pravda* como máximo exponente; el *documental pintor*, producto

de la interrelación entre el cine y otras artes en los años 20; el *abogado:* tipo de filme ideológico que tuvo su auge durante los años 30 y 40; el "toque de clarín" o cine entendido como arma de guerra; el "fiscal acusador", que registra los crímenes de guerra con un fin de denuncia o de documentación y propaganda; el *documental poeta*, compuesto sobre todo por cortometrajes en forma de odas dedicadas a las maravillas del mundo; el cronista: tendencia de posguerra que entiende el documental como crónica histórica y utiliza archivos de noticiarios; el *documental promotor*, que es el que patrocinan empresas industriales y comerciales, de gran éxito en la Guerra Fría; el *documental observador*, que es como Barnouw se refiere al Free Cinema de los 50-60 en el que los realizadores se presentan como meros "observadores" y que recibió un gran impulso de la televisión pública norteamericana (Fred Wiseman fue su representante indiscutible); y por último, el "agente catalizador" o *cinéma-vérité* , que coincide con la modalidad interactiva de Nichols.

También queremos recoger aquí una de las reflexiones más relevantes de los últimos años en torno al documental: la del estadounidense Carl Plantinga (2005), que contradice la tendencia general hacia aproximaciones deconstructivas del género. Este habla del documental como un subconjunto dentro de la no ficción caracterizado por la "Asserted Veridical Representation", es decir, por que su proyecto global es afirmar una especie de representación verídica o verdadera que se diferencia de modos de representación propios de la ficción. Partiendo de esta idea, el documental es un género que supone, según el autor

> "el tratamiento prolongado de un tema en uno de los medios compuestos por imagen en movimiento, las más de las veces en forma narrativa, retórica, categórica o asociativa, donde los realizadores señalan abiertamente su intención de que la audiencia (1) tome una actitud de creencia hacia el contenido, (2) tome las imágenes y los sonidos como fuentes verídicas para la formación de creencias sobre el tema tratado y, en algunos casos (3) tome los planos relevantes, los sonidos grabados y/o las escenas como aproximaciones fenomenológicas a la estética, el sonido y otras sensaciones producidas por los acontecimientos profílmicos" (Plantinga, 2005: 114).

Frente a esta visión, autores postestructuralistas como Michael Renov (1993), aseguran que es el referente histórico del documental lo que lo distingue fundamentalmente de la ficción, y no sus relaciones formales. Para Renov, que parte de la teoría poética, existen cuatro modalidades fundamentales de documental o "modalidades de deseo", producto de las cuatro funciones retórico-estéticas: 1) Registrar, mostrar o preservar: función mimética del documental tradicional que tiene que ver con el estatus ontológico del significante de este género cinematográfico; 2) Persuadir o promover: función retórica transversal a todas las demás funciones, se trata de documentales que se sirven de técnicas diversas de persuasión para alcanzar objetivos personales o sociales; 3) Analizar o interrogar: función mimético-racional que busca la activación del público y que vemos en el *Direct cinema* y el *cinema-vérité*, entre otras corrientes; y 4) Expresar: función estética que busca producir un "placer del texto" y que sirve sobre todo al objetivo comunicacional del documental.

Según Renov, todas las formas discursivas, incluido el documental, son ficticias –cuando no directamente ficcionales–. Y esta idea es muy importante a la hora de abordar el análisis del documental multimedia interactivo, ya que este se sitúa "en medio de la división entre los dos grandes géneros audiovisuales (…), ficción y no ficción" (Gifreu, 2013: 46).

3.2. El documental multimedia interactivo y la narración multilineal

Establecer las características del documental multimedia interactivo en base a las diferencias mantenidas con el documental lineal es determinante para abordar el análisis de nuestro objeto de estudio. Sin embargo, la falta de espacio nos obliga a resumir en sus puntos esenciales la caracterización de este género, dejando para el epígrafe de resultados su descripción más amplia –ya centrada, eso sí, en el caso de estudio concreto–.

En primer lugar y basándonos en las diferencias enunciadas por Gifreu (2011), la ruptura de la linealidad del documental multimedia

interactivo se revela como el principal elemento diferenciador respecto de su predecesor. Así, la narración tradicional, construida sobre la instauración de un punto de partida y de llegada, es decir, un determinado comienzo y un único final, es alterada. En la narración multilineal el autor propone un punto de inicio, pero el orden de dicha narración puede ser alterado por el usuario.

En relación con ello, destacamos también la idea que señala Gaudenzi (2009:4) de necesidad de una interacción física corporal del usuario-participante con la obra en el *docuweb*, donde no solo se da una interpretación intelectual del texto, como en el documental lineal. Esta respuesta física, además de mental, señala Gifreu, va en estrecha relación con las modalidades de navegación e interacción que la obra puede presentar.

En base a este análisis centrado en la navegación e interacción, cabe señalar en último lugar, que el documental lineal, una vez editado, en un producto que no admite cambios. Por el contrario, el interactivo está abierto a las modificaciones que los usuarios o sistemas que lo componen puedan inducirles, dando lugar a una permutabilidad antes inimaginable.

4. Resultados

Nos adentramos a continuación en el análisis de nuestro estudio de caso: *En el reino de plomo,* partiendo para ello del método desarrollado por Arnau Gifreu para la exploración y comprensión del documental multimedia interactivo.

4.1. Ficha técnica del proyecto *En el reino de plomo*

a. Nombre del proyecto: *En el reino de plomo*
b. Dirección web: Versión lineal: http://www.rtve.es/noticias/20130327/portada-reino-del plomo/624641.shtml / Dirección documental multimedia interactivo y webdoc: http://lab.rtve.es/en-el-reino-del-plomo/index.html
c. Año y lugar de producción: 2013, Madrid (España)

d. Empresa / productora: Radiotelevisión Española
e. Autor/es: guión y dirección del documental lineal a cargo de José Antonio Guardiola, director del programa de La 2, *En Portada*. Su adaptación a documental multimedia interactivo fue llevada a cabo por el equipo Lab de RTVE.es[70].
f. Sinopsis: *En el reino de plomo* se centra en la lucha de varios padres y madres de jóvenes hondureños que fueron asesinados injustamente por las fuerzas militares de su país, lugar donde gozan de una amplia impunidad. Esta lucha también es lidiada por determinadas autoridades policiales que desean extirpar la corrupción de los organismos encargados de velar por la justicia ciudadana.
g. Soporte / Plataforma: Versión lineal: televisión - Internet (espacio del programa *En Portada* dentro de rtve.es) / Versión interactiva: Internet (web lab.rtve.es).

4.2. Concepto y descripción

En el reino de plomo supone la primera producción del espacio televisivo *En Portada* de Televisión Española que combina diferentes opciones de aproximar a sus telespectadores a una misma historia. Según el propio equipo del programa, esta iniciativa surgió con el objetivo de explorar nuevos formatos de narración de manera que, además de ofrecer este reportaje sobre la violencia en Honduras en su versión lineal (tal cual se emitió por televisión), también ponen a disposición de los usuarios interesados una versión interactiva dividida en dos partes: la primera, que mantiene como hilo narrativo el reportaje de *En portada* pero "con la posibilidad de profundizar en los temas que más nos interesen de ese reportaje", y la segunda, "un documental ideado exclusivamente para Internet"[71]: *La habitación de Ebed*, sobre la historia particular de un adolescente hondureño que murió tiroteado por los militares en un callejón de su vecindario.

[70] El equipo que integra Lab RTVE.es puede consultarse en el siguiente enlace: http://lab.rtve.es/about (Última consulta: 15/02/2015)
[71] Las citas del equipo de lab.rtve.es han sido extraídas de un vídeo promocional realizado por RTVE, disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=CX9WsSL27KI (Última consulta: 15/02/2015)

El programa, emitido por primera vez en televisión el 4 de abril de 2013, ofrecía a su público el valor añadido de poder seleccionar en su modalidad interactiva qué partes deseaban ver nuevamente, además de incorporar información adicional sobre los distintos casos tratados en el documental lineal. De esta forma, el equipo de *En Portada* aprovechaba las múltiples posibilidades que representa el documental multimedia interactivo como vía de ampliación y enriquecimiento de los conocimientos que el usuario va adquiriendo a través de la interacción con el producto.

4.3. Aplicación del modelo de categorización de Arnau Gifreu al proyecto *En el reino de plomo*

El presente subepígrafe, dividido a su vez en cinco categorías, recoge la aplicación del modelo de Gifreu a la obra seleccionada para nuestro análisis. Los resultados obtenidos en el mismo permitirán enunciar las semejanzas y diferencias existentes entre las dos versiones –lineal e interactiva- de un mismo producto, construido en torno a un eje temático centrado en el tratamiento del conflicto y las historias personales de los personajes que se han visto afectados, de una u otra forma, por la violencia y corrupción hondureña.

4.3.1. Producción y circulación

Integrado dentro de la dilatada producción del programa de La 2 de Televisión Española, *En Portada*, con cerca de treinta años de trayectoria televisiva y ganador en 2011 y 2012 del premio Iris a "mejor programa documental"[72], *En el reino de plomo* destacaba dentro de las obras de tan consolidado espacio por ser la primera incursión del mismo en el terreno de la narración documental interactiva.

[72] En este enlace puede consultarse el historial de premios del programa: http://www.rtve.es/noticias/en-portada/reportajes/premiados/ (Última consulta: 15/02/2015)

Dentro del proyecto, realizado de forma conjunta por el equipo de *En Portada* y *Lab* de RTVE.es, debe ser destacada la gran apuesta del director del programa *En Portada*, José Antonio Guardiola, por la introducción del espacio que dirige desde hace cinco años en las nuevas tecnologías. Como el periodista señala, "si ves un reportaje de hace 30 años y otro de ahora, la historia, las guerras, las víctimas no cambian, pero sí la forma de narrarlas" (Teleprograma.tv, s.f.). Este aspecto propicia la presencia de diversos contenidos del programa en Internet, como fotografías de rodaje, *making of* de cada reportaje, acceso *online* a las producciones emitidas y seguimiento de la actualidad del espacio a través de las redes sociales y su web oficial.

Dada la doble dimensión de *En el reino de plomo*, lineal e interactiva, la obra gozó aparte de su emisión televisiva dentro de *En Portada*, de la creación de una plataforma web donde fue integrado el reportaje junto al desarrollo de la parte interactiva. De este modo, para la recepción del producto se ofrecían diferentes vías, combinando su visionado a través de un dispositivo televisivo junto a la necesidad, en caso de desear ver la versión interactiva, de un soporte web (ordenador con banda ancha, navegador y reproductor de vídeo).

La introducción del público en esta nueva dimensión es facilitada en el caso de nuestro objeto de estudio, a través de una sección de "ayuda" donde se orienta al internauta sobre qué novedades presenta la versión interactiva de la obra y cómo puede jugar con las nuevas posibilidades que le ofrece esa adaptación, no perdiendo por ello la esencia que recoge el programa de origen: "Contar historias más allá de las fronteras"[73].

4.3.2. Integración y navegación

La relación autor-texto-interactor será medida a través del análisis de los tres ejes trazados por Gifreu dentro de esta categoría. De este

[73] Eslogan del programa está disponible en:
http://www.rtve.es/noticias/en-portada/
(Última consulta: 15/02/2015)

modo, cómo se relacionan las dos figuras principales que conforman el proceso de enunciación-recepción del producto interactivo, autor e interactor, vendrá catalizada por la intermediación del texto.

Comenzando por el eje autor-interactor, nos centraremos en el rol del autor como narrador y del interactor como lector de la obra. Partiendo de la versión lineal del documental analizado, donde nos encontramos frente a la presencia de un narrador-autor homodiegético (Sánchez Navarro, 2006: 27), es decir, el reportero integrado en la propia diégesis del relato, su traslación a la versión interactiva es inevitable.

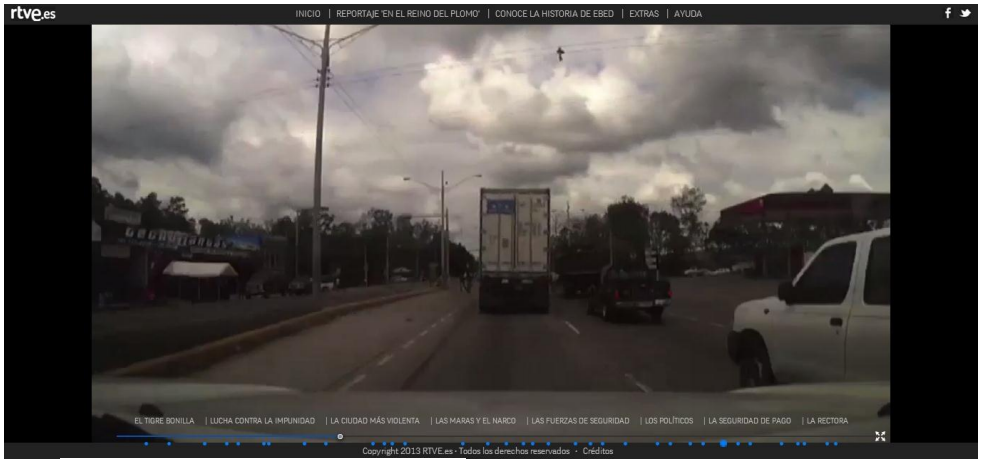


Figura 1. Integración y navegación (I)

De esta forma, como interactor-lector estamos ante una "lectura" de la obra muy similar a la de su versión lineal. El contenido puesto a disposición del internauta ha sido previamente seleccionado, limitándose el usuario a reproducirlo desde el espacio web habilitado para ello. Otro aspecto a destacar es cómo la selección del mismo no altera la narración, simplemente jugamos cambiando el orden de sucesión en el tiempo de las secuencias pero estas vuelven a unirse al todo discursivo una vez que el fragmento seleccionado finaliza. A modo ilustrativo y remitiendo a la imagen que podemos ver a continuación, destacamos que si, por ejemplo, se elige la opción "Los políticos", dentro de los capítulos predefinidos por el autor en tipografía de color blanco situados en la barra inferior, la acción del usuario simplemente conllevaría un avance en el tiempo de reproducción, al pertenecer el fragmento a una secuencia situada en

la parte final del relato, no produciendo ningún otro cambio en el mismo.

Por otra parte, si deseamos realizar una lectura del material provisto para enriquecer nuestro visionado, señalizado a través de puntos azules que se suceden debajo de la barra de reproducción, cuando pasemos el cursor sobre un punto concreto, se abrirá una ventana contenedora del archivo, cargándose de forma independiente y sin interferir en el contenido narrativo principal que articula la obra, tal y como se ve en la imagen inferior.

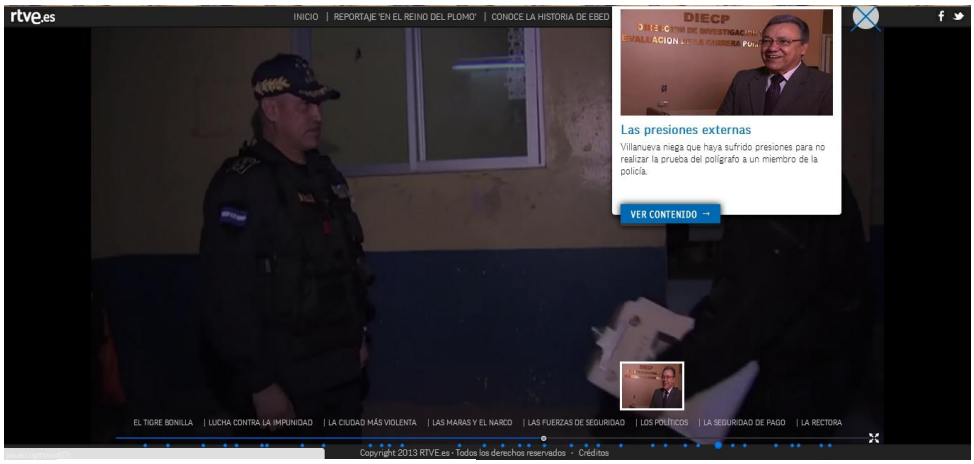


Figura 2. Integración y navegación (II)

Con el último aspecto señalado nos adentramos en el eje autor-texto, encontrando esta modalidad interactiva también presente en la sección "La habitación de Ebed", donde nos limitamos a navegar por el espacio creado dentro de los límites que nos ponen: objetos a color que llaman la atención del usuario para desplazar hacia ellos el cursor, cargando ventanas independientes con una serie de contenidos ya preseleccionados, dirigiendo y limitando nuestro paso por la estancia del joven. Esta limitación refuerza el eje de control que ejerce el autor sobre el texto, dejando muy poco margen al descubrimiento del contenido por parte del interactor.

En general, el usuario se encuentra ante una serie de opciones de exploración libre pero que presentan un grado de apertura muy limitado en cuanto a la contribución de los interactores a la creación de contenido. En el caso de la sección "extras", la información se distribuye en una serie de apartados ("vídeos", "enlaces", "fotos" y

"documentos") que son meros contenedores de los enlaces puestos a disposición del receptor.

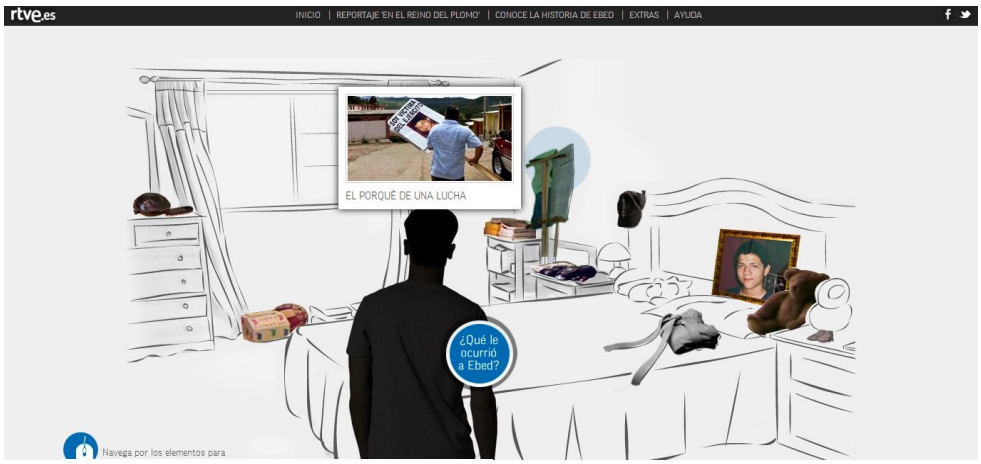


Figura 3. Integración y navegación (III)

Y centrándonos en el tercer y último eje dentro de esta categoría, el eje interactor-texto, basado en los conceptos de "disfrute" y "dificultad" que experimenta el sujeto frente al documento interactivo, citamos las palabras de Csikszentmihalyi sobre la diferencia entre "placer" y "disfrute", entendiendo este último como aquella situación en la que el usuario

> "no solamente ha cumplido alguna expectativa anterior o satisfizo una necesidad o un deseo, sino también cuando ha ido más allá de lo que él o ella se habían programado hacer y logran algo inesperado" (Csikszentmihalyi, 1990, p. 8 citado en Gifreu, 2013).

En este sentido, ese sentimiento de novedad o de avance ante una situación no es experimentado en alto grado en la obra analizada, donde el contenido interactivo enriquece nuestro conocimiento sobre los casos tratados en el documental, si bien prima su carácter "bibliográfico" o de documentación de los sucesos narrados, más que su esencia novedosa y dinamizadora de la inquietud investigadora del interactor. Los elementos no son dispuestos como pruebas a recabar para que cada usuario extraiga sus propias conclusiones, simplemente se ofrecen como complemento de la información previamente recibida.

Con respecto al grado de dificultad, distinguiremos entre dificultades negativas –conflictos, errores, violación de las expectativas,

incoherencias, etc. – y positivas –"recursos que buscan la implicación del usuario" –, girando mayoritariamente alrededor de la sorpresa y del descubrimiento (Gifreu, 2013: 437).

El equilibrio entre ambos términos, "disfrute" y "dificultad", no es especialmente remarcable *En el reino de plomo*, ya que la disposición de los elementos interactivos supone un reto fácil para el usuario por la ausencia de dificultad en el acceso a los mismos. De este modo, la sensación de disfrute está presente, de forma poco reseñable, a través del avance por los distintos vídeos y archivos enlazados; no obstante, el simple diseño de los materiales interactivos conlleva un cansancio en el proceso de visionado de vídeos, fotografías y archivos de texto. Asimismo, la carga de algún vídeo y página cuyo enlace no está activo genera pequeños conflictos durante la navegación.[74]

En resumen, la relación general que se establece entre autor e interactor es, en términos educativos, instructiva, coherente y complementaria a la información recibida en la versión lineal. La preselección de una serie de archivos y fuentes informativas puestas a disposición del usuario y la guía a través de estos materiales, genera por un lado, la positiva orientación del internauta dentro del espacio y el fácil acceso a los contenidos. La linealidad y categorización de los distintos enlaces, vídeos, fotos y documentos de texto, minimiza el "disfrute" en la navegación, generando una rutina que puede terminar por cansar al interactor una vez visto el reportaje principal y explorados dos o tres enlaces.

4.3.3. Estructuración de los contenidos

4.3.3.1. Contenido (*inventio*)

Qué fragmentos de la realidad ha seleccionado el autor para la elaboración del documental interactivo, cómo se adecuan estos a los objetivos comunicativos planteados y la novedad, utilidad y adaptación de los mismos con respecto al público objetivo al que el

[74] El número de estas cargas y enlaces defectuosos es mínimo (5 enlaces de 41 desactivados en la sección de "extras"), no obstante, esta "dificultad negativa" debía ser mencionada en nuestro análisis.

producto va dirigido son los principales elementos que analizaremos en el presente subepígrafe.

Para ello, partiremos de los propósitos comunicativos que motivaron a la realización del proyecto. Por una parte, sumergir al telespectador en la realidad de Honduras, considerado el país más violento del mundo y, por otra, mostrar la lucha de la sociedad civil contra la impunidad. En palabras del propio director y guionista de la obra, José Antonio Guardiola,

> "Este pudo ser un reportaje violento, cargado de secuencias con cadáveres en las aceras y autopsias en las morgues... Pero nunca nos lo planteamos así. Por encima de todo, la intención siempre fue mostrar que la resistencia de un grupo de civiles ante tanta injusticia ha conseguido movilizar a la sociedad en su lucha contra la impunidad. Se puede." (Guardiola, 2013).

Contemplando el "se puede" con el que Guardiola termina la cita, podemos afirmar que el documental obtenido se adecua al objetivo de comunicación planteado, reforzado por el material interactivo que complementa su versión multimedia y que pone a disposición del usuario no solo material de grabación extra, sino también otras fuentes de consulta para documentarse sobre la temática abordada.

4.3.3.2. Estructuración y ordenación (*dispositio*)

El espacio destinado a la versión interactiva de *En el reino de plomo* se estructura en base a un menú superior contenedor de cinco secciones principales "Inicio", "Reportaje *En el reino de plomo*", "Conoce la historia de Ebed", "Extras" y "Ayuda".

Estos nodos principales integran los distintos vínculos utilizados para la creación de interactividad con el usuario. En el caso de "Conoce la historia de Ebed", cuando el usuario accede a este espacio se le presenta una estructura diferente, diseñada como la habitación del joven asesinado, donde los elementos dispersados en la estancia sirven como puerta de acceso a los vídeos, textos y fotografías que se cargan al pulsar con el ratón sobre ellos. Para su rápido reconocimiento visual, estos objetos han sido diferenciados en otro color que destaca frente al blanco y azul imperante en el cuarto. Una ventana emergente se abre cuando el cursor se pasa

sobre el elemento con un *frame* congelado o imagen fija, un título y pequeño texto que recoge el contenido de cada subapartado.

Estos vínculos, de diseño más complejo, serán simplificados en la sección "Extras", donde a un rótulo de texto se le incorpora un determinado hipervínculo. Ambos recursos de navegación resultan intuitivos, facilitando la usabilidad de los distintos materiales interactivos. Por el contrario, la sección contenedora del reportaje se activa directamente cuando accedemos a ella, no dándonos la opción de detener o pausar el reportaje. En este apartado se pierde agilidad en la detección de las ventanas emergentes dado que estas son activadas desde los pequeños puntos azules de debajo de la barra de reproducción, que pasan más desapercibidas que los objetos de colores de la habitación de Ebed.

4.3.3.3. Presentación (*elocutio*)

Lo planteado en los dos apartados anteriores se plasma a través de distintos elementos expresivos como la imagen, la música, la palabra, el sonido, entre otros recursos que contribuyen a la creación del estilo buscado en función del tema tratado en nuestro espacio.

En el caso analizado, la conjunción entre música, imagen, texto y sonido de la bala al topar con una superficie que contiene la presentación cargada directamente cuando accedemos a la web, enfatiza el árido tema en el que se adentrará el usuario. Dos serán las opciones de selección que se le presenten: "Entrar", pasando directamente al documental *En el reino de plomo*, o ir, por el contrario, al caso del joven asesinado por los militares (opción que pasa más desapercibida al no estar enmarcada dentro de ningún botón).

Como se comentó en el apartado anterior, la orientación del usuario durante la navegación por las distintas secciones es bastante intuitiva, aunque subrayamos como aspecto mejorable la carga y transición de un vídeo a otro del subapartado "vídeos" de la sección "extras", donde no siempre se produce una correcta ejecución de la orden "activar" cuando se pulsa con el ratón sobre la flecha que da paso al siguiente vídeo.

Otro aspecto reseñable es la rápida carga, en general, de los archivos, puede que por su naturaleza (principalmente documentos de texto, hipervínculos a otros espacios –cargan más lento en este caso– y vídeos en *streaming* de corta duración).

4.3.3.4. Relación local/global

La relación del todo con sus partes es el aspecto más deficiente en algunas secciones, especialmente en la contenedora del reportaje interactivo, al no apreciarse claramente dónde puede activarse y detenerse la reproducción (esta se detiene pulsando con el cursor en el centro de la imagen, pero no hay ningún icono que lo indique).

La disposición de herramientas básicas de navegación como ventanas emergentes, botones, rótulos con un hipervínculo insertado o menú en la parte superior de la web facilitan la navegación y a su vez simplifican el diseño del espacio. Esta navegación, transparente y aséptica, que remite a la esencia periodística del proyecto, adquiere una dimensión de carácter más dramática en la sección que recrea la habitación del joven hondureño asesinado. Esta metáfora visual, donde la práctica transparencia y ausencia de color en la estancia alude al vacío que ha dejado la muerte de Ebed en su familia, contrasta con el color de los objetos que nos llevan, cuando pulsamos sobre ellos, a pruebas y testimonios que mantienen vivo su recuerdo.

4.3.4. Modalidades de navegación e interacción

Del total de las trece formas en las que, según Gifreu (2013), el usuario puede navegar e interactuar dentro del espacio construido, se han detectado fundamentalmente seis.

En primer lugar, el interactor se enfrenta a un espacio con una predominancia de la navegación partida e hipertextual, donde el usuario tiene a su disposición una fragmentación del espacio en capítulos, enlaces, botones y diferentes secciones que le permiten una libertad de navegación y selección de los elementos presentes en la web. Asimismo, la utilización de determinados espacios, como la

sección de "extras" como contenedora de enlaces que remiten a otros textos, archivos y documentos, subraya el carácter hipertextual de esta navegación. Este hecho es reforzado por la presencia testimonial en el material ofrecido al usuario, donde las entrevistas conforman un importante elemento de aproximación e introducción en la realidad tratada.

Asimismo, debe ser destacada la presencia del audiovisual en las secciones de "Inicio", "Reportaje" y "Habitación de Ebed", espacios donde se tiene acceso en el primer caso, a la reproducción de una presentación o desde el que se accede al documental interactivo *En el reino de plomo* o en el tercer caso, a una barra de navegación convertida en metáfora visual en la estancia del joven. Este último espacio recoge dos subcategorías de navegación adicionales: la espacial, por una parte, al recrear un escenario físico que mantiene relación con el contexto de la obra, trasladable como categoría mayor a la creación de la página principal (diseñada en base a la obra sobre la que gira el proyecto). Por otra parte, la introducción del usuario en el cuarto del chico asesinado, y por lo tanto, en la simulación de la navegación por una estancia que tiene un referente real, permite añadir la navegación simulada, propia del videojuego, en un grado básico de interacción con ese entorno.

4.3.5. Modalidades de representación de la realidad

Centrándonos en la versión lineal de nuestro objeto de estudio (que forma parte también del *docuweb*) y remitiendo a los modos de representación documental de Bill Nichols a los que aludimos en el apartado 3 de este artículo, destacamos fundamentalmente dos de estas modalidades dentro de la obra analizada. En primer lugar, tenemos la modalidad interactiva a través de una presencia directa del realizador, quien establece un intercambio verbal con los protagonistas de su reportaje por medio de la entrevista personal. Por otra parte, la condensación y preselección del material recopilado durante su estancia en Honduras para la elaboración de un guión y la posterior fase de montaje en base a este, remiten a la modalidad expositiva, donde la línea narrativa de la argumentación está previamente marcada. La información se le va revelando al

espectador a través de la voz omnisciente del narrador, en este caso, de José Antonio Guardiola, cuya vivencia previa de lo tratado en la obra le sitúa en una posición de superioridad frente a su público.

En la versión lineal de nuestro estudio de caso también podemos apreciar al menos dos de los estilos de documental descritos por Barnouw (2005): el "cronista", ya que estamos ante un reportaje periodístico que da cuenta de una determinada realidad; y el "agente catalizador", que corresponde a la modalidad interactiva de Nichols descrita en el párrafo anterior. Asimismo, podemos aproximarnos a la obra analizada como un híbrido del primer y tercer modelo de Renov, donde se combina el hecho de mostrar la realidad registrada a través de la cámara (lo que "ha ocurrido" es captado tal cual) con el análisis e interrogación de la misma por parte de sus protagonistas, no solo a través de la participación del periodista en la obra sino también de la introducción en la versión interactiva de espacios ideados para ello como "La habitación de Ebed".

5. Conclusiones

La primera constatación tras el análisis de *En el reino del plomo* en su versión web es que nos encontramos ante un caso bastante incipiente de documental multimedia interactivo, lejos, por tanto, de representar todas las posibilidades que ofrece el nuevo género.

Esta obra se entiende como una evolución de su versión lineal en la que la interactividad es asumida en gran medida como una manera distinta de navegar por el contenido visual de la obra original. Dicho esto, destacamos que a ese contenido visual se le incorpora material extra como fotografías, entrevistas o la sección "La habitación de Ebed", que completa y complejiza el reportaje. Por ello, es importante destacar los esfuerzos de RTVE.es por innovar y tratar de llegar a una audiencia que quiere satisfacer sus necesidades informativas y de aprendizaje de forma dinámica, divertida y ante todo más activa.

Además, no debemos olvidar que esta es la primera incursión de un documental de *En Portada* en el medio interactivo, y en ella sigue

predominando claramente la función informativa del relato y el objetivo fundamental de documentar la realidad, elementos característicos de la no ficción tradicional. Estos están por encima de la voluntad de crear un discurso que vaya más allá de la búsqueda de un realismo meramente informativo y que implique al interactor. En otras palabras, el grado de interactividad de este *docuweb* es bajo, ya que la autoría y control por parte del realizador siguen siendo bastante fuertes y el usuario, que puede escoger el orden en el que quiere ver los capítulos y acceder a información complementaria, no participa nunca en la elección del camino por el que debe dirigirse el texto ni tiene la oportunidad de editar y crear nuevos contenidos o de interactuar con otros usuarios.

No obstante, cuando el receptor desea adoptar una postura activa y navegar por los contenidos extra, asume una "participación física" en el sentido que le atribuye Gaudenzi (2009), yendo así más allá de la mera interpretación cognitiva o de la identificación con los personajes de la obra lineal. Además, este hecho "reconduce la atención del estudio del documental como producto acabado […] hacia el estudio del documental como una forma dinámica" (Gifreu, 2011: 11). Por ello el análisis de la versión interactiva se centra en gran medida en el papel del usuario en relación al director y al propio texto. A este respecto, aunque estamos ante un caso de documental multimedia incipiente, ello no impide que la obra pueda seguir evolucionando y adoptando nuevos contenidos y posibilidades de participación de los interactores, ya que, frente a la versión lineal y cerrada, el *docuweb* permanece abierto y, si así lo consideraran los autores, se podría modificar y/o ampliar.

En definitiva, es posible afirmar que se cumple la hipótesis de partida que intuía que *En el reino del plomo* es un *docuweb* incipiente que muestra que aún estamos lejos de explotar todas las potencialidades del nuevo género (al menos en el ámbito de producción de esta obra, realizada desde una entidad pública y dirigida a un público masivo acostumbrado a la recepción pasiva). Aun así, no cabe duda de que pese a las desventajas que en principio plantea el documental multimedia (pérdida de control discursivo por parte del autor, incertidumbre a nivel de viabilidad económica o falta

de costumbre de los receptores a la hora de adoptar una postura activa en contenidos informativos), iniciativas como esta demuestran que se está produciendo un cambio de mentalidad: en el contexto actual de convergencia digital y desarrollo vertiginoso de las tecnologías, también las grandes corporaciones públicas apuestan por nuevos géneros como el *docuweb*, que permite ampliar la experiencia global del espectador y supone una gran oportunidad para ofrecer al mismo tiempo información, formación y entretenimiento a un público que demanda cada vez más una mayor interacción con la obra.

Bibliografía

BARNOUW, E. (2005). *El documental: historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.

BERENGUER, X. (1997). "Escriure programes interactius". En: *Formats: revista de comunicació audiovisual*, núm. 1, pp. 1-13. Barcelona.

BERENGUER, X. (2004). "Una dècada d'interactius". En: *Temes de Disseny,* núm. 21, pp. 30-35. Barcelona,

BRUZZI, S. (2000). *Contemporany Documentary: A Critical Introduction.* London: Routledge.

GAUDENZI, S. (2009). *Digital interactive documentary: from representing reality to co-creating reality*. (Trabajo de investigación). Londres: University of London. Centre for Cultural Studies (CCS) of Goldsmiths.

GIFREU, A. (2011). "El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente". En: *Hipertext.net*, núm. 9.

GIFREU, A. (2013). "El documental interactiu com a nou gènere audiovisual. Estudi de l'aparició del nou gènere, aproximació a la seva definició i proposta de taxonomia i d'un model d'anàlisi a

efectes d'avaluació, disseny i producció" (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació.

LIBERIA, I. y PÉREZ DE ALGABA, C. (2013). "Documental lineal *versus* documental multimedia interactivo. Un estudio comparado de caso: *En el reino del plomo* (En Portada y Lab de RTVE.es, 2013)". En: Herrero, F.J.; Toledano, S.; Sánchez, F.; Ardévol, A.: *Actas del V Congreso Latina de comunicación social. La sociedad ruido: entre el dato y el grito*. La Laguna: SLCS.

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

NICHOLS, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

NICHOLS, B. (2003). "El documental performativo". En: B. Sichel (comp.). *Postvérité,* pp. 196-221. Murcia: Centro Párraga.

PLANTINGA, C. (2005). "What a Documentary Is, After All". En: *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 63, núm. 2, pp. 105-117. Massachusetts: Malden.

QUINTANA, Á. (2003). *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

RAMONET, I. (1998.) *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate.

RENOV, M. (1993. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.

SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC Press.

WEINRICHTER, A. (2003). "Pasajes de la imagen: documentales en el museo". En: B. Sichel (comp.). *Postvérité,* pp. 84-109. Murcia: Centro Párraga.

14

Aproximación a la no ficción interactiva: panorámica del webdocumental español en la era digital[75]

Robert Arnau Roselló, Universitat Jaume I[76]

1. Introducción: un punto de partida para el estudio del fenómeno webdoc

ACTUALMENTE, la hegemonía de las narrativas denominadas no lineales acarrea un incremento creciente de los contenidos documentales interactivos que tratan de ampliar y experimentar con las potencialidades expresivas de estas herramientas digitales. A pesar de la profusión de proyectos que inundan las diferentes ventanas de exhibición, es necesario reparar en algunos artefactos comunicativos de compleja definición, más conocidos como webdocumentales, o documentales multimedia interactivos, en los

[75] El presente estudio ha sido financiado con la ayuda del Proyecto de Investigación de la convocatoria Universitat Jaume I-Bancaja, con el título "Análisis de los flujos de transferencia de conocimiento entre los sistemas educativos superiores y la industria del videojuego", código 11I301.01/1, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

[76] Grupo de investigación ITACA-UJI

que confluyen elementos heterogéneos procedentes de diversos medios complementarios: tanto de las narrativas hipertextuales, como del cine documental, como de la fotografía, el periodismo gráfico, o el cómic. La retórica interactiva de estos nuevos productos se basa en historias caracterizadas por una creciente y cada vez más desarrollada relación con el usuario, al que asigna un nuevo lugar en la construcción del sentido, hasta llegar a subvertir en algunos casos la tradicional concepción del espacio autor-espectador, ahora compartido. La superposición de formatos y la reinterpretación de medios permite la apertura de vías de reflexión metalingüísticas (y políticas) en esta nueva forma audiovisual, que se abre camino muchas veces al margen de la industria y se dirige a aquellos espectadores dispuestos a emprender una experiencia narrativa activa, en la que cobra especial relevancia el carácter hermenéutico de la misma. Así, trataremos de despejar algunos interrogantes acerca de la naturaleza, mecanismos significantes y alcance de estos nacientes experimentos visuales, anclando nuestra argumentación en las teorizaciones específicas precedentes, que iniciaron el estudio del horizonte audiovisual contemporáneo y sus fértiles hibridaciones.

Para iniciar con ciertas garantías una reflexión acerca de este peculiar objeto de estudio, es necesario situar el momento preciso que vive la no ficción contemporánea. El espacio tradicional del documental se ha visto desbordado por un sinfín de hibridaciones multimediales, de modalidades discursivas, formatos, ventanas de exhibición y nuevos modos de consumo de la imagen. De este modo, "la aparición de formas híbridas y el desarrollo de la nuevas tecnologías han propiciado el debate sobre la relación entre imagen y realidad y así, algunos teóricos se han visto en la obligación de intentar (re)definir los recientes productos audiovisuales bajo un nuevo prisma" (Fernández y Alonso, 2013: 7). Sin duda, nos movemos en un terreno incierto. Las construcciones teóricas adoptan nuevos enfoques para tratar de establecer conceptos que respondan y den forma a las profundas mutaciones del documentalismo en este siglo. Además de las dificultades que supone el uso del concepto, las diversas acepciones que se han empleado para referirse al fenómeno del webdocumental han dispersado inicialmente el objeto,

situándolo en un terreno por despejar en el que ha sido presa de su propia construcción conceptual.

Frente a un número creciente de acepciones como i-docs, cross-docs, digi-docs, trans-docs, docs multimedia interactivos, docs no-lineales, etc. hemos preferido identificar los objetos incluidos en este estudio con el término webdocumental que condensa de modo gráfico una de las potencialidades básicas del nuevo formato, a saber, la confluencia de la narrativa hipertextual propia de Internet (reticularidad, conectividad, interactividad, geolocalización, navegación, multimedialidad, etc.), con aquella específica del cine documental (modos de representación de la realidad, naturalización del discurso). De este modo, la comprensión del fenómeno se realiza desde un punto de vista que abarca todas las manifestaciones generadas por la fértil convergencia entre estos dos ámbitos, de genealogías tan diferentes.

Parece claro que actualmente, como hemos apuntado en otro lugar (Arnau, 2013) los medios interactivos han resituado la experiencia documental del cine de lo real fuera del contexto tradicional de creación-recepción cinematográfica, ya que desplazan a otro terreno cuestiones tan trascendentales como el uso de las herramientas de producción y distribución, el control de la narración por parte del autor, o el papel generativo del nuevo espectador-interactor. La transformación que acarrean está en marcha y nadie sabe cuáles serán sus derivas en el ámbito comunicativo, aunque se intuya la magnitud de sus respectivas revoluciones. En este sentido, el webdocumental, como manifestación del género interactivo general, se configura como un objeto de compleja definición, que escapa a clasificaciones y taxonomías, al que conviene acercarse desde una perspectiva que contemple el fenómeno como producto del intercambio entre tecnologías hipertextuales y narraciones documentales en un contexto accesible como es la web. Sin embargo, tal y como sostiene el Interactive Documentary Manifesto, siempre que tratemos de internet hay que tener sumo cuidado con lo que allí se considera no ficción, ya que existe un cierto abuso semántico del término que hace que podamos encontrar bajo esta denominación cierto tipo de productos, de calidad cuestionable, más

cercanos en ocasiones a la presentación powerpoint que a la narración documental interactiva (Almeida y Alvelos, 2011: 125).

En definitiva, tal y como sostiene Gifreu, se trata de aplicaciones interactivas realizadas con la intención de representar la realidad, documentarla e interactuar con esa representación a través del esquema hipertextual de navegación e interacción (Gifreu: 2011: 238). Su estructura, pues, responde básicamente a un esqueleto hipertextual compuesto por nodos (unidades semánticas que vehiculan un contenido o un concepto), vínculos (elementos que conectan los nodos entre ellos permitiendo la navegación del usuario de uno a otro) y anclas (pequeña parte del nodo a la que se conecta el vínculo), a través del que se manipulan los distintos medios (audio, video, foto, dibujo, etc.). Este marco funciona como una red de piezas interconectadas de información textual en la que la mayor carga de significado recae en la elección del modo de vincular los elementos de la información (Ribas, 2000: 36). De este modo, la estructura del hipertexto rompe con la linealidad y adopta diversas formas en función de la elección, la potenciación del papel del lector, la intervención, la inclusión de hipermedia, su propia complejidad estructural y los grados de variación de la trama, lo que supone un planteamiento situado en las antípodas de la teoría literaria aristotélica (Landow, 2005: 271). De alguna manera, el hipertexto hace visible su propia condición discursiva a través de elementos que no están organizados según un orden lógico ni responden a una guía preestablecida de lectura, restringiendo el acto enunciativo a la interacción del usuario, desencadenante de la generación de sentido. Se fuerzan así los límites de la representación documental clásica para construir el sentido en otro lugar, con otros medios.

Por otra parte, este esquema nodal y bifurcado del discurso narrativo permite alterar el orden discursivo, modificarlo hasta tal punto que pueda adoptar una forma contrapuesta a la que inicialmente había plasmado el autor en un guión. Puede invertir la lectura o simplemente interrumpirla, por lo que se produce una pérdida del control del autor sobre el flujo y el significado de su obra que transforma en cierto modo la autoría en compartida

(Gifreu, 2011: 244) o descentralizada, convirtiendo lo que antes eran dos polos (autor-lector) en un eje autoral que se construye a sí mismo. Este cambio en estatus del espectador supone el tránsito de un espectador pasivo a un interactor activo que gana en presencia, identificación y nivel de intervención en el marco de la obra.

Además, como afirma Gaudenzi (2009: 1) estas aplicaciones online, como mecanismos abiertos y generativos que se relacionan con su entorno a través de los modos de interacción y navegación, exigen una participación por parte del espectador-usuario que excede el acto hermenéutico con el fin de identificar distintas lógicas de documentación de la realidad y nuevos modelos de subjetividad posibles. De ahí precisamente surgen las enormes diferencias con el documental clásico, que establece un vínculo con la realidad basado en la apariencia de lo real (la imagen) sin reparar en que desde esa perspectiva, su opinión sobre lo real se encuentra encerrada en la ontología que esa misma realidad propone como única posible . Por su parte, el webdocumental, como vanguardia del nuevo cine de lo real, privilegia la crítica epistemológica de la realidad y su representación desplazando a un segundo término la voluntad mimética o testimonial (Català, 2011: 46).

Como última articulación de la forma documental, el webdoc es el resultado de la acumulación de varias capas heredadas de los medios anteriores, pero no una "reducción" de esos mismos medios. Sus manifestaciones se sustentan sobre los pilares de la dialéctica permanente entre movimiento (cine) e inmovilidad (foto), que se convierte de ese modo en forma retórica y dispositivo hermenéutico. Al mismo tiempo, se configura como un acto de conocimiento e implicación del espectador-internauta, cuya interacción actualiza, amplifica o completa una creación previa (Kerfa, 2011: 692). Dada su inherente multimedialidad, el uso de soportes gráficos como la ilustración o el dibujo que no tienen un vínculo fotográfico con lo real hace que el carácter ficticio de tales representaciones parezca aumentar, pero la huella dejada por la realidad sobre un soporte determinado ya no es la base de este "documentalismo expandido", que persigue el objetivo de moldear

imaginativamente algo que fue concebido como real en algún momento (Català, 2011: 48).

Por ello, coincidiendo con lo que propone Gifreu (2010, p. 50), se afirma como una herramienta con capacidades particulares para articular el sentido de una obra audiovisual, tratando de estructurar la trama no como una secuencia única de acontecimientos sino como un argumento multiforme abierto a la participación de los usuarios, apoyándose en la no linealidad como estrategia discursiva más cercana a la actual configuración de la cultura en la era digital. Dichas capacidades implican cambios radicales sobre las de los medios tradicionales y todavía se potencian más si se trata de aplicaciones para dispositivos móviles, en las que el aligeramiento de los equipos o la conectividad generan un tipo de comunicación diferente, táctil, más semántica que sintáctica, geolocalizada, ubicua y asisitida. De todos modos, en muchas ocasiones, el cambio de soporte no implica necesariamente una organización revolucionaria del contenido, ni la apuesta por la web significa experimentación narrativa, las mismas herramientas que pueden hacer de un webdoc una experiencia inmersiva, rigurosa y atractiva pueden convertirlo en una propuesta vacía y anquilosada, a pesar de su espectacular despliegue tecnológico.

2. La veloz evolución de un formato: del film a la web

De igual modo que encontramos propuestas y autores interesantes en el horizonte del documental multimedia interactivo, hemos de destacar el esquematismo inicial del formato, más vinculado a CD Rom interactivos o DVD Rom, tanto fuera de línea como online, que proponen, vistas desde las posibilidades actuales, experiencias muy limitadas en cuanto a la interacción y la navegación se refiere. En el año 2002 se nombra expresamente por primera vez el término webdoc en la sesión acertadamente titulada "Cinémas de demain", en el marco del Festival Internacional de cine documental Cinéma du Réel que se celebra en el Centro Georges Pompidou de la capital francesa cada año desde 1978. Todavía se trata de una nueva forma por definir, que apenas ha vislumbrado sus capacidades comunicativas y arrojado ejemplos prácticos de cierto rigor como

para construir un corpus visual propio, que requiera la atención de los académicos para generar también un corpus analítico.

Paulatinamente, en este último decenio, con las innovaciones en el campo de la programación informática que inauguran el lenguaje HTML5 y el aumento de la velocidad de conexión de las redes web domésticas, el objeto webdoc empieza a perfilar su carácter actual. A partir de la producción de algunos productos interesantes, en los que el resultado de la combinación y organización de los diferentes elementos textuales consigue aportar un elemento más (quizás el primordial) de significación, su espacio se consolida y se muestra solvente, como la primera producción destacada de la visionaria empresa Upian[77], en colaboración con el CNC francés: *La Cité des mortes: Ciudad Juàrez* (Bourgeais, Gonsálvez: 2005)[78], en la que la calidad global del proyecto y la atmósfera única que se genera durante la interacción con la obra dan cuenta de las posibilidades creativas del formato. Poco después la propuesta de *Thanatorama*, (Guintard, Jesus, Biallais: 2007)[79] aporta un nuevo elemento fundamental que consiste en la asignación al usuario del papel protagonista de la experiencia. Un espacio hasta entonces únicamente reservado en los videojuegos.

A partir del impulso inicial estas obras la producción de webdocs experimenta un crecimiento exponencial, oscilando entre dos polos de excelencia encarnados por Upian/CNC/Arte, de un lado, y la ONF, de otro (Francia y Canadá). Destacan las propuestas de *Gaza/Sderot: La vie malgré tout* (Arte: 2008), *Voyage au bout du charbon* (Bollendorf/Ségretin, Honkytonk Films: 2008), *Brève des trottoirs* (Lambert/Salva, France 3/Darjeeling productions: 2009), *Portraits d'un nouveau monde* (Bagot/Gros, France 3: 2010), *Le corps incarceré* (Salow/Ridet, Le Monde Interactif: 2009*), Wellcome to Pine point* (Shoebridge/Simmons, 2010), Highrise: Out my window (Cizek,

[77] Disponible en: http://www.upian.com/
(Última consulta: 15/02/2015)
[78] Disponible en: http://www.lacitedesmortes.net/
(Última consulta: 15/02/2015)
[79] Disponible en: http://www.thanatorama.com/
(Última consulta: 15/02/2015)

2010), *Les Communes de Paris* (Buisson, FÉMIS: 2010)[80] o *Prison Valley* (Dufresne/Brault, Upian/Arte: 2010)[81], galardonada con el prestigioso premio World Press Photo 2010. Es necesario resaltar desde el punto de vista industrial que, a pesar de existir proyectos webdoc de bajo presupuesto, desarrollados por pequeños grupos de trabajo, como La *Maraude: à l'écoute de sans-abris* (France/Gorisse-Mondoloni, 2010)[82], el formato se construye en base al apoyo institucional de algunas empresas televisivas públicas –casi nunca privadas- (Arte, BBC, NFB, France 3, etc.) cuyo papel es fundamental en la consecución del formato tal y como se presenta hoy en día. Sólo es necesario comprobar por ejemplo el 28% del presupuesto de producción de programas que dedica Arte a la creación documental, o la inclusión de una pestaña específica en su web para este tipo de proyectos transmediáticos. Dicha vinculación se puede detectar también en el hecho de que como género, el webdoc se constituye en heredero del gran reportaje televisivo y otros productos audiovisuales propios de la televisión, como el reportaje o la crónica, sin embargo, sus capacidades significantes le han permitido exceder el ámbito estrictamente televisivo y penetrar en un terreno más próximo al del cine ensayo (en algunos casos), más propenso a las digresiones, a la apertura del sentido y a la subjetividad del autor que, a diferencia de lo que se podría pensar *a priori* dada su procedencia, lo convierte en un magnífico ejemplo de este nuevo cine de lo real.

En estos últimos cuatro años (2010-2014), los proyectos webdoc se han extendido de tal modo que es difícil establecer una síntesis de las líneas que configuran tamaño crisol de producciones web. En el eje principal de producción establecido geográficamente entre Francia (Arte, CNC, Upian) y Canadá (ONF), se han introducido otros países como Alemania, Italia, España o Inglaterra donde la

[80] Disponible en: http://www.lescommunesdeparis.fr/
(Última consulta: 15/02/2015)
[81] Disponible en: http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en
(Última consulta: 15/02/2015)
[82] Disponible en: http://www.dna.fr/maraude/
(Última consulta: 15/02/2015)

profusión de proyectos, muchas veces apadrinados por cabeceras periodísticas clásicas, suma su aliento al de los proyectos ya consolidados. No obstante, destacan, entre otros, por su carácter innovador los títulos: *Journaliste 2.0* (Robert/Thil/Robert, Citizen Films/France TV: 2014)[83], *A short story of the highrise* (Cizek, NYT/ONF: 2013), *La Duce vita* (Bérard/Picas, Darjeeling/Le Monde: 2012)[84] o *Fort Mc Money* (Dufresne, Toxa/Arte/ONF: 2013)[85], en los que podemos apreciar las vías de experimentación que permiten un mayor desarrollo de las capacidades expresivas de un formato adolescente.

3. Panorámica de la producción en España: un objeto en expansión

Hace tan sólo unos pocos años el webdocumental, como producto audiovisual, era un completo desconocido en el ámbito audiovisual español. A pesar de que se pueden encontrar antecedentes del formato en algunos experimentos visuales llevados a cabo en nuestro país, el webdoc 2.0, tal como lo hemos descrito en las páginas anteriores, no existía más que en su forma más rudimentaria en ámbitos muy reducidos, de interactividad limitada y difusión fuera de línea (sin la conectividad y organización reticular propia de la web 2.0).

La reacción de la industria audiovisual española ante este formato emergente ha sido tardía, impulsada por el efecto de arrastre que han tenido obras y figuras aisladas dentro de nuestras fronteras, interesadas por escudriñar las potencialidades expresivas, narrativas y plásticas del formato, al margen de modas, intereses económicos y criterios de rentabilidad. Pero este efecto de contagio ha sido profundo. Quizás eso explique el vigor con el que el movimiento

[83] Disponible en: http://journaliste-2-0.france4.fr/index.php
(Última consulta: 15/02/2015)
[84] Disponible en: http://www.lemonde.fr/laducevita
(Última consulta: 15/02/2015)
[85] Disponible en: http://www.fortmcmoney.com
(Última consulta: 15/02/2015)

webdoc cristaliza y se desarrolla posteriormente en España, a partir de las primeras producciones y ensayos con el formato. Cabe señalar, de otro lado, que la producción del webdoc en España proviene en su mayor parte de un polo muy localizado geográficamente en Cataluña, donde coexisten iniciativas diversas relacionadas con el ámbito webdocumental que renuevan su vigor, como encuentros internacionales (Idocs Barcelona), estudios académicos sobre el documental interactivo (Gifreu), productoras audiovisuales especializadas en el formato (Intropia Media), ofertas formativas de calidad (Máster UPF) y proyectos independientes dispersos.

El caso del sector documental catalán es muy específico, la industria audiovisual goza de una salud no comparable a la otras provincias españolas y la reflexión sobre el documental se asienta en el soporte teórico de un Máster como el de Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra (que se complementa, dialoga y establece vínculos a todos los niveles con el de la Universitat Autónoma de Barcelona,)[86]. Con un recorrido analítico y productivo de calado, estos Másteres constituyen una base fundamental para que las innovaciones en el campo de la creación documental tengan aceptación, siquiera entre el público especializado (Castanon, 2011: 122-126), y sea factible posteriormente el desarrollo de las condiciones que permitirán que el webdoc germine y apuntale su presencia en el panorama audiovisual actual. De hecho, es significativo observar cómo el primer webdoc producido como tal en este país surge, precisamente, de un proyecto de estudios de dichos Masteres, en cuyo seno se concibe, produce, analiza y exhibe, se trata de *Seat: Las sombras del progreso*, (VVAA, UAB, 2012) del que nos ocuparemos más adelante.

[86] Un completo e interesante trabajo de análisis del papel de este Máster en la génesis de un documentalismo contemporáneo en España (no sólo en Cataluña) se encuentra en: Castanon, B. (2011): *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalán: le Master de Documentaire de création de l' Université Pompeu* Fabra (*Barcelone),* Ardenne, Université de Reims, Tesis Doctoral.

Si bien, como decíamos, es cierto que podemos citar ejemplos de producciones precedentes, de acierto desigual, que anticipaban el formato webdoc 2.0 en nuestro país, no lo es menos que aquellas obras desprenden una sencillez propia de las posibilidades expresivas de las tecnologias web de ese momento particular. Hay que tener muy presente que el formato HTML5, el que actualmente sirve de soporte estructural de la programación que "hace funcionar" el webdoc, entre otras aplicaciones interactivas tales como videojuegos, apps, etc. es un desarrollo muy reciente, cuyas herramientas creativas están considerablemente avanzadas con respecto a las tecnologías de hace apenas un par de años. La evolución de dichos estándares es un proceso imparable, veloz, de impulso inagotable, y en consecuencia impredecible, lo cual supone una incertidumbre en relación a una potencial paralización de sus permanentes innovaciones. En este momento de profundas transformaciones y ensayo de paradigmas (y tecnologías) que no llegan a implantarse, la velocidad con la que se suceden los modelos y la fugacidad de sus propuestas, construyen nuestra actual modernidad líquida a la que se refiere Zygmunt Bauman, como un caleidoscopio de imágenes efímeras que no llegan a fijarse en nuestra retina por la desenfrenada velocidad de su sucesión.

De entre esos trabajos precursores del webdoc, es necesario rescatar algunas propuestas, innovadoras en su momento y aún hoy interesantes, que inician los primeros pasos hacia la experimentación audiovisual con las tecnologías interactivas. Un primer ejemplo, el más antiguo en el tiempo, es la aplicación artística *Imatges de un bombardeig. Barcelona bàrbarament bombardejada*, (Julián Álvarez, 2004)[87]. La versión para Internet de esta obra supone la actualización web de un cortometraje de 1984 con el mismo título, del testimonial videográfico *Ataque a la retina* (con testimonios de Teresa Pàmies, Hilari Rague, Josep Benet, y Jaume Miravitlles), y otros elementos gráficos de posterior incorporación. A partir de la exposición de ciertos datos históricos, de documentos fotográficos sobre los bombardeos en 1938, y de la definición de los términos bombardeo,

[87] Disponible en: http://www.juliansite.com/bombardeo/index.htm (Última consulta: 15/02/2015)

bombardear y bomba de la "Real Academia Española", se construye un experimento visual interactivo con elementos expresivos que anuncian las actuales posibilidades narrativas del webdoc, al tiempo que se concentra la atención sobre el uso ideológico del lenguaje visual. Aunque sus niveles de interacción no son excesivamente fuertes, y la navegación está limitada respecto a las posibilidades actuales de un interactivo en línea, este experimento despliega un talento creativo a partir de unas dinámicas de navegación/interacción originales que consiguen atrapar al espectador-usuario en la aplicación. Galardonada con el premio Möbius Barcelona Multimedia a la mejor aplicación artística en 2003, es uno de los máximos exponentes del fértil pasado reciente del panorama creativo en España.

Posteriormente, algunos trabajos como el elaborado por el equipo del prestigioso programa *30 minuts* de TV3, *Guernica: Pinturas de guerra*, (CCRTV/Haiku Media, 2007)[88] demuestran que el formato, poco a poco y localizadamente, va desplegando su potencial tecnológico y narrativo al ritmo del avance de las herramientas para su diseño y programación. En este caso, el apoyo de una televisión pública como TV3 supone un impulso definitivo al proyecto que se produce en un entorno profesional, con la colaboración de un equipo multidisciplinar de profesionales de diversos campos (diseño gráfico, periodismo, realización, programación flash, etc.). La historia, galardonada en el presitigioso Horizon Interactive Awards cuenta con tres recorridos interactivos principales: la historia del cuadro, el símbolo contra la guerra y los protagonistas. A través de estos recorridos y de las opciones del usuario para ampliar mediante otros documentos la información que se le ofrece, se llega a la aplicación interactiva denominada la experiencia Shafrazi. Esta mini aplicación permite a los internautas reinterpretar el Guernica y aportar su visión artística, a través de unas herramientas de edición el usuario puede suporponer sus dibujos en el software. A su vez, una ventana-galería permite ver las diferentes interpretaciones de la obra llevadas a cabo por los ususarios. Estas innovaciones y la

[88] Disponible en: http://www.tv3.cat/30minuts/guernica/home/home.htm (Última consulta: 15/02/2015)

solvencia en términos audiovisuales de la obra, la convierten en un ejemplo destacado de estos antecedentes del webdoc en España.

Otros ejemplos de este tipo de aplicaciones podemos encontrarlos en proyectos llevados a cabo por instituciones académicas como es el caso de *Metamentaldoc*, (Gifreu/UVIC, 2010)[89], o *Societat 2.0,* (Gifreu/UVIC, 2010)[90], de menor impacto y marcado carácter experimental. Cabe señalar en este punto la destacada labor en casi todos los ámbitos del webdocumental español del investigador, creador y promotor Arnau Gifreu, cuyo trabajo específico en este terreno es fundamental, convirtiéndose en pionero de la materia en España y uno de los primeros del mundo en estudiar y producir webdocumentales con cierto recorrido. Su trabajo se inicia con la práctica del documental multimedia interactivo al tiempo que culmina sus investigaciones doctorales sobre el mismo ámbito de estudio (ver bibliografía). Sus aportaciones teóricas y sus producciones son un acicate para el desarrollo del formato, pero también cabe destacar el papel dinamizador que desempeña la iniciativa *Inter Docs Barcelona*[91] puesta en marcha en el marco del festival internacional de cine documental Docs Barcelona[92] por Inter Doc[93], el observatorio del documental interactivo. Se trata de unas jornadas centradas exclusivamente en la reflexión, comprensión y divulgación del webdoc en las que se organizan ponencias, estudios de caso y debates, con la presencia de expertos nacionales e internacionales en este ámbito específico, en torno a las nuevas formas narrativas del documental surgidas a partir del uso y convergencia mediàtica que permiten las nuevas tecnologías. Ni que decir tiene que la importancia de estas iniciativas estriba principalmente en el carácter dinamizador de los encuentros y la puesta en perspectiva de las experiencias webdocumentales

[89] Disponible en: http://www.uvic.cat/metamentaldoc
(Última consulta: 15/02/2015)
[90] Disponible en: http://www.societat20.com/
(Última consulta: 15/02/2015)
[91] Disponible en: http://www.inter-doc.org/interdocs-2013/
(Última consulta: 15/02/2015)
[92] Disponible en: http://www.docsbarcelona.com/es/
(Última consulta: 15/02/2015)
[93] Disponible en: http://www.inter-doc.org/

producidas hasta el momento, pero no hay que orillar, de nuevo, el efecto de arrastre que implican desde el punto de vista del impulso al formato, a su difusión, análisis y a las condiciones de producción. A partir de estas jornadas, el incremento de proyectos webdoc en España, siquiera independientes y dispersos, es un hecho constatable. La proliferación de experiencias documentales interactivas en forma de webdoc se traduce en un panorama rico, del que cabe extraer algunas muestras especialmente interesantes dadas sus propuestas experimentales.

La productora valenciana Barret Films[94], como su propia página web describe, es una empresa audiovisual especializada en contenido documental interactivo que quiere aprovechar las posibilidades que las nuevas tecnologías proporcionan para explorar nuevos caminos narrativos, establecer nuevas relaciones con el espectador y construir un nuevo modelo de televisión online. Su proyecto más destacado es el film *0 responsables*[95] (Barret Films, 2013) acerca del accidente del metro ocurrido en Valencia en el año 2006, absolutamente silenciado por la administración autonómica. Es una serie web documental de difusión mensual sobre las causas del accidente de metro de Valencia cuyo objetico principal se sintetiza en reabrir la investigación, cerrada y manipulada por el gobierno del PP de Francisco Camps. Cada episodio, de los seis totales hasta este momento, contiene un vídeo como elemento central, con imágenes de archivo, testimonios de víctimas, periodistas y políticos relacionados directamente con el caso. Los mecanismos de interacción llevan al internauta a la posibilidad de profundizar y visionar la entrevista completa de cada persona que interviene en el vídeo central, de modo que cada usuario pueda acceder a la totalidad del metraje videográfico. Para estos creadores la plataforma web procura una forma de *empoderamiento* ciudadano, que permite crear una comisión alternativa de investigación ciudadana, invitar a los internautas a aportar información sobre el accidente e informarse sobre los distintos elementos de la investigación, al margen del

[94] Disponible en: http://www.barretfilms.com/
(Última consulta: 15/02/2015)
[95] Disponible en: http://www.0responsables.com/
(Última consulta: 15/02/2015)

silencio o la manipulación de los medios de comunicación valencianos. Como complemento, en la sección de documentación el internauta puede ampliar la información con algunos documentos imprescindibles para la comprensión del proceso, Puede leer por ejemplo, entre otras "perlas", el contrato de la empresa de comunicación HM & Sanchis según el cual los jefes de la empresa que gestiona el metro de Valencia fueron aleccionados para coordinar las declaraciones ante la comisión de investigación parlamentaria.

Las herramientas y estrategias enunciativas del webdoc basculan entre la sencillez del diseño, la contundencia de los entrevistados y la interactividad fuerte que proponen las secciones del proyecto vinculadas a redes sociales o movilizaciones populares. Una original muestra de estos complementos interactivos se encuentra en la aplicación *Plaza Virtual* que se integra en la web interactiva del documental. El tercer día de cada mes a las 19h, 0responsables propone a los internautas que se movilicen en línea en un espacio virtual, la plaza, con el objetivo de sumarse a la concentración ciudadana que tiene lugar simultáneamente en la plaza de la Virgen de Valencia, para pedir responsabilidades políticas. En este sentido, el webdocumental trata de aplicar una lógica transmedia, y poner en contacto todos los elementos mediáticos, la investigación periodística de diarios y televisiones, el trabajo de los grupos políticos en las Cortes, el de la Fiscalía, el apoyo social presencial y en la red, de modo que la experiencia del webdoc, en su caso, se extienda más allá de la pantalla llegando a conectar con la propia presencia política del ciudadano en la vida pública.

En el marco televisivo institucional, no obstante, el webdocumental en España comienza a tener cierta presencia muy paulatinamente, de modo progresivo, condicionado por la falta de atención en general de los medios públicos. Esta situación se ha visto paliada recientemente por el inicio de la actividad del LAB de Rtve.es[96], laboratorio creativo puesto en marcha por Televisión Española en Junio de 2011 cuya inspiración esencial es la experimentación con

[96] Disponible en: http://lab.rtve.es/
(Última consulta: 15/02/2015)

los nuevos modos de narración digital interactiva. El LAB es un departamento de innovación audiovisual que investiga nuevas narrativas y lenguajes para hallar la forma óptima de contar cada historia particular. Integrado por un equipo multidisciplinar de diseñadores, periodistas, realizadores y desarrolladores informáticos, su trabajo se ha concretado en proyectos como *Cromosoma Cinco* (LAB Rtve.es, 2012)[97], *Fuera de foco, Fotógrafos del world press photo 2013* (LAB Rtve.es, 2013)[98] o la impactante *En el reino del plomo* (LAB Rtve.es, 2012)[99]. Es importante destacar que su presencia en la cabecera web de la corporación pública nacional, les convierte en un reclamo para un determinado tipo de público cuyo acceso al mundo webdoc se realiza a través de la televisión tradicional. El rol que desempeñan, por tanto, es fundamental en el panorama creativo español, además, sustentan una cierta posición de privilegio para experimentar con las herramientas digitales en un entorno institucional que garantiza la difusión y la financiación de los proyectos iniciados, toda una ventaja en el incierto panorama audiovisual contemporáneo.

4. Un caso aislado. *SEAT: Las sombras del progreso*

Para finalizar, nos detendremos brevemente en el que consideramos el proyecto más representativo de la génesis webdocumental español, el proyecto desarrollado en el marco del Máster de Documental Creativo de la Universitat Autónoma de Barcelona, titulado *SEAT: Las sombras del progreso* (UAB, 2012)[100]. Su representatividad viene avalada por diferentes cuestiones: por un lado, es una de las primeras experiencias que se adecuan a las características específicas que hemos apuntado al inicio de este trabajo para ser considerada propiamente un webdoc 2.0, por lo que su pertinencia queda fuera de toda duda; por otro lado, es

[97] Disponible en: http://www.rtve.es/cromosomacinco/
(Última consulta: 15/02/2015)
[98] Disponible en: http://lab.rtve.es/fotografos-world-press-photo-2013/
(Última consulta: 15/02/2015)
[99] Disponible en: http://lab.rtve.es/en-el-reino-del-plomo/
(Última consulta: 15/02/2015)
[100] Disponible en: http://www.sombrasdelprogreso.com/

resultado de estas sinergias a las que nos hemos referido también en este texto, como producto académico de cierto recorrido; por último, es necesario valorar la apuesta por dotar de una forma narrativa abierta un contenido político explícito, de reivindicación de unas luchas obreras olvidadas y de algún modo, silenciadas.

Se trata de una producción de un pequeño equipo integrado por los estudiantes Ferràn Andrés, Cristina González, Sabrina Grajales, David J. Moya y Marina Thomé, bajo la supervisión académica del director del Master Josep Maria Català, que se propone sumergir al usuario en las luchas obreras antifranquistas que se llevaron a cabo en condiciones de trabajo marciales de la fábrica de SEAT en Barcelona durante la dictadura. Para lograr transmitir el ambiente represivo de la época y la fábrica lleva el juego de la inmersión un paso más adelante, convirtiendo al usuario en el agente generador/protagonista de la historia con un abanico de recursos tecnológico-retóricos, una fotografía y un trabajo de diseño del interface coherente con la articulación discursiva del film.

Las condiciones de producción del documental fueron buenas, el apoyo del Máster UAB y la experiencia de los miembros del equipo permitieron aumentar la envergadura de la obra y llevar la interactividad del proyecto mucho más lejos, ofreciendo no simplemente una serie de elementos navegables, sino unas pautas de interacción que sirvieran para colocar al usuario en un punto de vista de partida determinado que condicionara todo el relato y su posterior interpretación. Así, el equipo de producción se organizaría entorno a una idea básica de diseño del sitio (en colaboración con el estudio Estampa[101]) y un tratamiento fílmico específico de los realizadores, que funcionara como vehículo de un retrato ideológico del pasado sindical reciente. Los contrastes generados por el uso del sonido ambiente, el dibujo dominante y los contrastes del interface contribuyen a reforzar dicho punto de vista. Tanto es así, que el espectador puede sentir la pesadez del ambiente opresivo de la fábrica desde el inicio mismo de la narración.

[101] Disponible en: http://www.tallerestampa.com/
(Última consulta: 15/02/2015)

Proceder a una segmentación secuencial de la aplicación para poder señalar las relaciones estructurales que se establecen entre las diversas materialidades de la obra, es necesario, para de ese modo, identificar las lógicas narrativas que subyacen, así como sus motivaciones, con el fin de encontrar las claves responsables de la forma que finalmente cobra el relato. La estructura, pues, del interactivo es bastante clásica. La segmentación de las secuencias es coherente en relación al diseño del interface, las potenciales interacciones del usuario y a la configuración gráfica de la historia, que se concreta en el modo en el que se organizan plásticamente los diversos elementos en el núcleo de la aplicación. El material audiovisual basado en entrevistas, posee la característica distintiva de estar rodado para hacer evidente la marca enunciativa que quiebra la transparencia de la representación, interpela directamente al espectador y requiere su atención, concretada en la mirada del entrevistado a cámara durante las entrevistas. Como si de un juego de espejos se tratase, o de una cámara subjetiva, el espectador adhiere su punto de vista al del objetivo, que recibe a su vez la mirada directa del personaje, como un médium entre el registro y la mirada de ambos (espectador y personaje).

El denominado interface cinemático, resultado de la combinación y copresencia de las diferentes piezas textuales que, a pesar de su heterogeneidad, transmite una apariencia de fluidez y homogeneidad, coincide con la pantalla de inicio (*home*), en la que el usuario puede comenzar la interacción concretando los objetivos de su navegación a través de elementos diversos. El interface principal está organizado en torno al uso del dibujo como motivo gráfico de la navegación, en contraste con los contenidos videográficos o fotográficos que constituyen el cuerpo central del relato. Esta dualidad, quizás usada para hacer referencia al pasado y presente de una lucha, constituye el elemento organizador esencial de la narración, de modo que se establece el dibujo para navegar por las diferentes opciones de la historia y el video para el contenido mismo de las piezas visuales. La navegación que se prescribe como principal en *SEAT: Las sombras del progreso* tiene una cierta tendencia lineal derivada probablemente de su concepción original. La construcción hipertextual del itinerario narrativo descansa, paradójicamente, sobre

una estructura uniforme que permite retomar la narración documental en cualquier momento en el punto en el que se dejó antes de ejecutar los elementos interactivos. La linealidad de la narración principal, estructurada en capítulos que corresponden a cada personaje, contrasta con las líneas de fuga que ofrece el trayecto a partir de enlaces y anclas en las escenas.

La estructura interactiva descansa sobre los aspectos temáticamente más relevantes de la historia, de manera que el interface de inicio, tras presentar una introducción a través de una pieza de video, permite iniciar el trayecto a través de la navegación por las fases de una cadena prototípica de montaje de automóviles. Esto procura al usuario la posibilidad de priorizar su experiencia y empezar interactuando tanto en el espacio de las condiciones de trabajo, como en el de las luchas obreras, en el de la represión y el control, en el de la familia Seat o en el de la última pieza, a los que se asigna un color particular en el fondo gris del dibujo. A partir de este núcleo de navegación el usuario puede acceder a diversas partes de la historia o a contenidos extra que no aparecen en el documental a pesar de la relación directa que establecen con la trama del film. De ese modo, la aplicación nos ofrece material gráfico y visual complementario que se asienta sobre la narración como elemento de anclaje y establece vínculos semánticos con los demás componentes icónicos del relato. La concepción cromática de la aplicación es original, pues constituye un complemento de refuerzo gráfico a los contrastes a los que permanentemente nos somete el visionado, contribuyendo a la inmersión del usuario en la narración y en el ambiente represivo del franquismo.

Si nos detenemos en la relación entre el contenido (unidades de información), la estructura (vinculaciones semánticas y estructurales), la presentación (interface, intermediario) y la dialéctica local/global (diseño de los nodos individuales y planificación de la red completa, para unir nodos con vínculos), podemos afirmar que la obra presenta un nivel de coherencia y navegabilidad envidiable. El diseño plástico del interface no deja lugar a dudas, al tiempo que las vinculaciones semánticas que establece con los demás elementos de la aplicación facilitan el flujo

de interacciones y decisiones de navegación por parte del usuario. El diseño de la estructura del hipertexto guarda una estrecha relación con el diseño de los nodos individuales, de manera que la navegación a través de esta estructura es una extensión de la que se realiza en aquellos. La organización y el tipo de interacción de dichos nodos convergen con la propia de la estructura, con lo cual, la identificación y homogeneidad entre ambos es absoluta.

Cabe señalar que los vectores de unión de los nodos con los vínculos indican una voluntad de apertura por parte del programador, que deja en manos del usuario la elección del trayecto a recorrer, sin embargo, no podremos acceder a la totalidad de los contenidos desde todos los lugares de la aplicación. La integración del contenido narrativo y la navegación se manifiesta a través de la existencia, mas o menos presente, del eje autoral (autor/lector) y del grado de control que él mismo se adjudica. En este sentido, *SEAT: Las sombras del progreso* presenta los tres tipos de interacción según la trascendencia de las decisiones a tomar. La interacción débil (reactiva) es la menos frecuente y se concreta por ejemplo en la selección del idioma en la página de acogida y en el acceso a determinados lugares de la aplicación que no ofrecen salida ni elementos navegables. La interacción media (interactivo-configurativa) está presenta en buena parte del film, y se manifiesta permanentemente en forma de opción interactiva al final de algunas secuencias, lo que permite o bien ampliar la experiencia con distintos objetos: foros, videos, fotografías, gráficos, etc., o bien continuar el camino, avanzando a la siguiente secuencia del documental. Es este tipo de interacción precisamente la que organiza el relato en su conjunto, pues las pestañas navegables del interface (*Cadena de montaje, Mi historia* y *Personajes*) también responden a su modelo. Por su parte, la presencia de interacción fuerte (generativa) aporta al webdoc un carácter distintivo. Esta se manifiesta en los momentos de mayor condensación narrativa, en los que la acción generativa del usuario adquiere pleno sentido. Así ocurre en el *interface cinemático* representado por la ilustración panorámica móvil de la cadena de montaje y sus diferentes fases, que permite el acceso al corpus del webdoc.

En cuanto al trabajo con la banda de audio, es muy destacable el papel que se le otorga al sonido en las diferentes partes de la historia. La construcción de la banda sonora denota un trabajo concienzudo y creativo que genera sentido por sí mismo, promueve un colchón sonoro mezclado a base de sonidos ambiente procedentes de las distintas localizaciones con los que el relato extiende su significación. El tratamiento sonoro recalca sobre todo el aspecto opresivo del espacio y la fábrica, el ambiente sordo de las naves, los sonidos metálicos y reverberados propios de los talleres y cadenas de montaje, refuerzan el ambiente asfixiante del relato.

Cabe, para finalizar, hacer referencia a la innovación tecnológica que implementa el aplicativo en forma de juego para los usuarios. El apartado *Mi historia*, es un espacio en el que el interactor puede escribir su historia hasta ocupar 90 caracteres en un cuadro de diálogo específico para tal fin. A partir de esas líneas y a partir del uso de algoritmos basados en palabras clave que programan un montaje automático y aleatorio de imágenes, el usuario obtiene un vídeo con las imágenes de archivo subtituladas con su propio texto. Pese a que se trata de una anécdota desde el punto de vista de la narración, no o es tanto desde el del entretenimiento y la programación ya que la atención del lector se puede mantener a través de muy distintos mecanismos, todos ellos eficaces. Tras este somero análisis podemos afirmar que *SEAT: Las sombras del progreso* se configura como un webdocumental cuidado al detalle, a pesar de que se pueden encontrar lagunas en su aproximación referidas sobre todo a la unicidad de las fuentes, la profundidad de la investigación, la construcción del punto de vista o el tratamiento fílmico. Estas carencias, casi obligadas por otra parte para no desbordar la capacidad de trabajo de un número reducido de personas, no son en sí mismas un defecto, sino que pueden entenderse como líneas de investigación futuras que el grupo debe emprender en próximos trabajos. Los elementos gráficos diversos y una construcción sencilla garantizan la fluidez del relato, y la transmisión de una cierta imagen romántica de las luchas obreras, tan denostadas en estos tiempos que vivimos.

A pesar de las múltiples variables exploratorias que permite el sitio web su esquema estructural es bastante escueto, revestido de un cierto minimalismo formal parte de la estrategia discursiva a través de la que se trata de incitar al internauta a explorar las diferentes vías posibles de profundización, complemento o análisis. En este aspecto, el webdocumental se perfila como una herramienta por naturaleza hermenéutica, dialéctica, abierta en lugar de cerrada, que necesita de la interacción física del usuario para desplegar su discurso, arborescente en lugar de lineal, dialógica en lugar de omnisciente, nueva y de proyección futura. Sólo nos queda prestar atención a la carrera por la evolución del formato en España donde, por lo que hemos podido comprobar, el pistoletazo de salida ya se ha producido.

Bibliografía

ALMEIDA, A. y ALVELOS, H. (2010). "An Interactive Documentary Manifesto". En: *Interactive Storytelling*, ICIDS, vol. 6432, Springer, Berlin / Heidelberg, pp. 123-128. Edinburgh: LNCS.

ARNAU, R. (2013). "Derivas contemporáneas del cine de lo real: El webdocumental como espacio hipertextual participativo". En: E. Camilo y Fco. J. Gómez Tarín (Coords.). *Saberes para compartir – Partilhar Saberes – Estudios de comunicación: Narrativas mínimas en nuevos discursos audiovisuales. Metodología y análisis aplicado*. Universidade da Beira Interior (Covilhà, Portugal): Ed. Sangri-la.

CASTANON, B. (2011). *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalán: le Master de Documentaire de création de l' Université Pompeu Fabra.* (Tesis Doctoral). Ardenne: Université de Reims

CATALÀ, J.M. (2011). "Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental". En: *Adcomunica Revista de estrategias de Comunica*ción, núm. 2, pp. 43-62. Castellón de la Plana: Asociación para el desarrollo de la comunicación Adcomunica, Universidad Complutense de Madrid, Universitat Jaume I,

FERNÁNDEZ, V. y ALONSO, E. (2013). "Desterritorialización, modulación y puntos de inflexión en el documental contemporáneo español". En: F.J. Herrero, S. Toledano, F. Sánchez y A. Ardévol. *Actas del V Congreso de la Sociedad Latina de comunicación social. La sociedad ruido: entre el dato y el grito*, La Laguna: SLCS.

GAUDENZI, S. (2009). *Digital interactive documentary: from representing reality to cocreating reality.* (Trabajo de investigación). London: University of London, Center for Cultural Studies.

GIFREU, A. (2010). *El documental multimedia interactiu. Una proposta de model d'anàlisi.* (Trabajo de investigación). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

GIFREU, A. (2011). "El Nuevo discurso de la no ficción interactiva y su aplicación para dispositivos móviles. El caso del documental multimedia interactivo*"*. En: *Revista Geminis*, año 2, núm. 1, junio.

KERFA, S. (2011). "El documental interactivo o la realidad arborescente como forma de investigar el mundo contemporáneo. El caso de la cadena Arte: una televisión comprometida con la red". En: I. Bort, S. García y M. Martín. *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico, Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, Castellón: Universidad Jaume I.

LANDOW, G. (2005). *Hipertexto 3.0: teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.

RIBAS, J.I. (2000). *Caracterització dels interactius multimedia de difusió cultural. Aproximació a un tractament específic, els "assaigos Interactius",* (Trabajo de investigación). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Facultat de Comunicació.

Los autores

(orden alfabético)

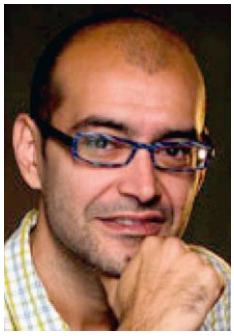
Estibaliz Alonso Ruiz de Erentzun
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Facultad CCSS y de la Comúnicación
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
estibaliz.alonso@ehu.eus

Profesora laboral interina del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Ha trabajado como editora en diferentes productoras audiovisuales, como actriz, productora y *community manager* para varias compañías teatrales y para el Centro de Innovación en Producción Escénica Harrobia. También ha producido y realizado proyectos audiovisuales propios.

Licenciada en Comunicación Audiovisual y Especialista Universitaria en Escritura Audiovisual y Documental por la UPV/EHU, donde también cursó el Postgrado en Teatro y Artes Escénicas. Actualmente es doctoranda del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU). En el mismo departamento imparte docencia y coordina junto con otros miembros del departamento el proyecto *Territorios y Fronteras. Research on documentary Filmmaking* desde el 2010.

Además de participar en la publicación colectiva *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español* (2014, Servicio Editorial de la UPV/EHU*)*, ha publicado artículos y reseñas en las revistas Zer y Euskonews.

Roberto Arnau Rosselló
Departamento de Ciencias de la Comunicación
Facultad CCSS y de la Comúnicación
Universitat Jaume I Castelló
rarnau@uji.es



Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia (1997) y Doctor por la Universidad Jaume I de Castellón (2006). Ha impartido clases en el Instituto Universitario de Tecnología de la Universidad de Franche Comté (Besançon, Francia) donde ha llevado a cabo proyectos tecnológicos, tareas docentes y de investigación.

Inicia su actividad docente en la Universitat Jaume I en el año 2006, donde actualmente es profesor Contratado Doctor del Departamento de Ciencias de la Comunicación e imparte clases en el grado en Comunicación Audiovisual y en el Programa Oficial de Posgrado en Nuevas Tecnologías y Procesos de Innovación en Comunicación. Su actividad se ha desarrollado tanto en el terreno de la investigación, con la publicación de artículos, capítulos de libro y participaciones en congresos científicos, como en el del ejercicio profesional en el medio videográfico, en el que ha realizado múltiples obras audiovisuales y participado en numerosas producciones asumiendo diversas funciones, como realizador, productor, director de fotografía, guionista, o ayudante de dirección. Miembro del grupo de investigación ITACA-UJI (Investigación en tecnologías aplicadas a la comunicación audiovisual), sus líneas de investigación se centran en la relación entre imagen, representación e ideología, así como en los formatos documentales contemporáneos y la cultura visual digital. Entre sus publicaciones

se cuentan numerosos capítulos de libro y comunicaciones a congresos internacionales, así como artículos en revistas como Estudios sobre el mensaje periodístico, Fotocinema, Historia y Comunicación social o Comunicación y Medios. Actualmente es Director del Laboratorio de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I (LABCOM).

Koldo Atxaga Arnedo
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Facultad CCSS y de la Comúnicación
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
koldo.atxaga@ehu.eus

Licenciado en Bellas Artes, especialidad audiovisual. Doctor en Comunicación Audiovisual, con la tesis "Tipografía Urbana".
Profesor desde 1998 en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), área de Publicidad y RRPP.
En el ámbito profesional, ha trabajado como diseñador gráfico. Entre otros, para EITB.
También ha tomado parte como diseñador freelance en diversoso proyectos audiovisuales: *To Shoot an Elephant, Los malos sueños de René Petit* y *Errautsak*.
Autor del libro Bilbao Tipográfico. Además, ha publicado artículos y reseñas en las siguientes publicaciones: *Zehar, Zer, Innobai, TypoShirtOne* o *Territorios y Fronteras. Emergencias y urgencias en el cine documental español.*

Josetxo Cerdán Los Arcos
Departamento de Periodismo y
Comunicación Audiovisual
Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación
Universidad Carlos III
de Madrid (UC3M)
jcerdan@hum.uc3m.es

Actualmente es profesor en comisión de servicios en la UC3M. Co-editor entre otros de *Mirada, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (2001), *Documental y Vanguardia* (2005), *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español* (2005) y del monográfico de *Archivos de la Filmoteca. Después de lo real* (números 57-58). Autor de *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días* (Filmoteca Española, 2007) y *Del sainete al esperpento* (2011). Ha colaborado como articulista en diferentes revistas científicas y en libros colectivos. También ha realizado labores de producción y comisariado para diversas instituciones. Ha sido director artístico del Festival Punto de Vista (Pamplona) entre 2010 y 2013 y en 2010 ha sido visiting scholar en NYU. En 2012 programó el Flaherty Seminar. Está acreditado como Catedrático de Universidad. Sus principales líneas de investigación son cine documental y experimental, cine español, cine contemporáneo, historia de los medios.

Ainhoa Fernández de Arroyabe Olaortua
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Facultad CCSS y de la Comúnicación
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
ainhoa.fernandezdearroyabe@ehu.es

Doctora y profesora agregada del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Su principal objeto de estudio es el cine y el audiovisual desde la perspectiva metodológica de la Historia y el análisis fílmico, y es miembro del grupo de investigación *Mutaciones*

del Audiovisual Contemporáneo (MAC) de la UPV/EHU. Ha escrito artículos en revistas científicas como *Zer*, *Trípodos*, *Archivos de la Filmoteca, Analisi. Quadern de Comunicació i Cultura, Jakin* o *Uztaro,* y es co- autora de dos libros: *La transición de la televisión digital en España. Tecnología, contenidos y estrategias* (Bosch, 2005), junto a Carmen Peñafiel y Nereida López y *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Comunicación social, 2014), junto a Nekane E. Zubiaur Gorozika e Iñaki Lazkano.

Miguel Fernández Labayen
Departamento de Periodismo y
Comunicación Audiovisual
Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación
Universidad Carlos III
de Madrid (UC3M)
mflabaye@hum.uc3m.es

Profesor visitante lector del departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Es miembro del grupo de investigación TECMERIN, Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria. Ha colaborado en libros colectivos como *Sampling Media* (Oxford University Press, 2014) o *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia* (Biblioteca Nueva, 2013) y en revistas académicas como *Studies in European Cinema* o *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Ha programado diversos ciclos de cine y vídeo para instituciones como el Instituto Cervantes, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, el CGAI o La Casa Encendida entre otros.

Xurxo González Rodríguez
"Chirro"
Docente, crítico y director
ghrelo@yahoo.es

Licenciado en Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela, estudios de doctorado en Historia del Arte por la UNED, crítico de audiovisuales en la revista *Tempos Novos*, colaboró con artículos en revistas como *Cahiers du Cinéma-España*, *Madrigal, Quintana, A Cuarta Parede, Pontenova* y *Ag,* escribió artículos en los periódicos *Faro de Vigo* y en *A Peneira*, asesor y analista audiovisual, documentalista y catalogador en archivos audiovisuales de RTVE-G, coordinador del libro *Manoel de Oliveira* para el Centro Galego das Artes da Imaxe (CGAI) en 2005 y del libro *Cines de Pontevedra*, publicado por el departamento de Historia del Arte de la USC en 2013, investigador para el Consello da Cultura Galega y para la USC, Profesor en el Máster de Conservación do Patrimonio y en el Master de Museología y Gestión en el Arte Contemporáneo (USC), trabajó para el *Instituto Cesing,* creador de contenidos de la *Axencia Audiovisual Galega* (AAG), coordinador de las plataformas en la red de *Teutubo* y de *Flocos.tv,* director de *Proxecto Socheo:* archivo audiovisual del pueblo de A Guarda*,* asesor técnico en las comisiones a la producción audiovisual de la Xunta de Galicia (2007-2010), trabajó para la AGADIC, comisionado del ICAA en el Ministerio de Cultura (2010-2011), programador gallego del Filminho*,* guionista y realizador. En este último rol y con el apodo de "Chirro" (sobrenombre heredado de su abuelo) desenvuelve su currículum artístico. Una filmografía conformada por los cortometrajes: *Os señores do vento* (2008), *36/75* y *13 pozas* (2009), *Cellular Movie*, 2010*, Noite* y *Á luzada*, 2011. Pero sobre todo destacan sus dos largometrajes documentales que tuvieron un gran recorrido por festivales internacionales y una mayor valoración de la crítica: *Vikingland,* 2011 y *Une histoire seule*, 2013.

Begoña Gutiérrez San Miguel
Departamento de Sociología
y Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Salamanca (USAL)
bgsm@usal.es

Profesora Titular de Universidad en la Licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Universidad de Salamanca. Las líneas de investigación están relacionadas con el lenguaje narrativo audiovisual, con cuestiones de género y cinematografía o de medio ambiente y cine, nacionalismo e identidad a través de lo audiovisual y contenidos narrativos televisivos, con publicaciones varias. Tiene un tramo de investigación reconocido. Ha impartido docencia en la Universidad de Oviedo; en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Educación y Ciencia (Huesca); en la Universidad de Azuay, Facultad de Comunicación, Cuenca, Ecuador; en la Escuela de Magisterio de Huesca, Universidad de Zaragoza, en la Universidad de Grenoble.
Miembro del Patronato del Festival de Cine de Huesca. Ha sido Decana de la Facultad de Ciencias Sociales y Directora del Gabinete de Comunicación y Protocolo de la Universidad de Salamanca. Editora y Directora Revista Investigación Científica en red: Fonseca Journal of Communication (http://fjc.usal.es/). Ha dirigido y dirige diversas Tesis doctorales, Tesis de Grado, Tesinas y Proyectos Fin de Máster desde el año 1997 a la actualidad.
Investigadora principal del Grupo de Investigación Reconocido "Narrativas Audiovisuales y Narrativas Transmedia" (NAES) naes.usal.es

Alejandro Jiménez Arrazquito
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)
México
alejandrojimnez@yahoo.com.mx

Maestro en Psicología Clínica y Psicoterapia por la Universidad Iberoamericana Puebla y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de las Américas – Puebla.
Profesor investigador de tiempo completo y Secretario Académico de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es miembro fundador del grupo de investigación en Comunicación Audiovisual de la BUAP. Los proyectos de investigación en los que ha participado giran en torno al estudio de las representaciones sociales expresados en narrativas audiovisuales presentando ponencias y publicando artículos en diferentes foros nacionales e internacionales.
Como docente ha impartido cursos curriculares y extracurriculares en el campo de la comunicación audiovisual. Ha sido organizador de diferentes proyectos de extensión para impulsar en cine en la entidad como el Festival de Cortometrajes de Puebla "REC" y el Cineclub Cuarto Oscuro.
Además, se ha desempeñado como realizador de documentales obteniendo becas y reconocimientos por sus proyectos en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Festival Internacional de Cine de Morelia, entre otros.

Iñaki Lazkano Arrillaga
Departamento de Periodismo II
Facultad CCSS y de la Comúnicación
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
inaki.lazkano@ehu.eus

Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco. Imparte docencia en el Departamento de Periodismo II de la citada universidad. El cine y la prensa escrita son los principales ejes

de su labor investigadora. Ha escrito artículos académicos en revistas como *Uztaro*, *Jakin*, *Trípodos* o *Sesión no numerada*. Además, ha publicado el libro *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Comunicación Social, 2014) junto a Ainhoa Fernández de Arroyabe y Nekane E. Zubiaur. En el ámbito de la comunicación, trabajó como periodista en Egunkaria, Irutxuloko Hitza y en otros diversos medios. Ha realizado colaboraciones sobre cuestiones cinematográficas para Berria, Euskadi Irratia y ETB.

Irene Liberia Vayá
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad y Literatura
Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla (US)
iliberia@us.es

Licenciada en Comunicación Audiovisual y en Humanidades por la Universitat de València y posee un Máster Oficial en Comunicación y Cultura por la Universidad de Sevilla. Se encuentra en la actualidad preparando una Tesis Doctoral sobre cine documental, género e interculturalidad, y también forma parte del Equipo de Investigación en "Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales en su Historia para el Cambio Social" (SEJ496) de la Universidad de Sevilla. Es Asistente Honoraria del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura (US) y sus principales líneas de investigación giran en torno a la narrativa audiovisual, el cine documental y el estudio de la representación de identidades culturales y de género en los medios, ámbitos en los que posee varias comunicaciones y publicaciones. Asimismo, desde noviembre de 2014 trabaja en el proyecto "Acciones relacionadas con el legado científico-cultural del profesor Vidal-Beneyto, CPI-14-210" (Universitat de València).
Además, ha codirigido el 'Seminario de Divulgación de la Investigación Científica Universitaria en el Área de Comunicación' (US, noviembre 2014), coordinado el libro de actas del 'I Congreso Internacional de Comunicación y Género' (US, marzo 2012) y

formado parte del Comité Organizador de diversos encuentros académicos.

Beli Martínez Martínez
Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación
Universidade de Vigo
isabelmartinez@uvigo.es

Licenciada en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Vigo, donde desarrolla su tesis doctoral en torno al cine de no ficción gallego.
Productora del largometraje *Arraianos* (2012) de Eloy Enciso, estrenado en Locarno, y programado en más de veinte festivales internacionales, donde obtiene el reconocimiento del jurado en BAFICI, FICUNAM, Festival Europeo de Sevilla o Cinema D'Autor de Barcelona. En el año 2011 produce *Vikingland*, de Xurxo Chirro, una de las obras más representativas del denominado Novo Cinema Galego, estrenado en el prestigioso FID Marseille. Trabaja desde el año 2012 con este mismo director en *Proxecto Socheo*, archivo audiovisual de A Guarda que se ha presentado en varios festivales y filmotecas y que fue seleccionado como ejemplo de buenas prácticas en la reunión del proyecto Grand Treasures en Parnu (Estonia). En 2014 produce *Jet Lag*, film dirigido por Eloy Domínguez Serén, en cuyo rodaje tiene una alta implicación. Esta obra tiene su estreno internacional en el FID Marsella, tras su paso por el Festival de Cine Europeo de Sevilla, el IBAFF y por Play-Doc.
Compagina además la producción audiovisual con la docencia en el Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Vigo donde imparte materias como Teoría y técnica del documental y Producción de Ficción.

Mónica Merina Cuevas
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
(BUAP)
México
monica_medinacuevas@yahoo.com.mx

Maestra en Diseño de la Información por la Universidad de las Américas Puebla. Licenciada en Comunicación en la Universidad Iberoamericana.
Profesor de tiempo completo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla desde el 2009. Desarrolla proyectos de investigación y producción audiovisual, arte y comunicación. Pertenece al grupo de Investigación en Comunicación Audiovisual y Calidad de Vida y al Grupo de Investigación sobre Documental de la BUAP. Ha participado en estudios sobre representaciones sociales expresadas en narrativas audiovisuales en temas de salud. Escribió en el libro: *Cine Iberoamericano: Héroes y Villanos,* el capítulo del libro: *Arquetipos Juveniles en el cine mexicano: Amores Perros, Y tú mamá también y Amar te duele.* Edit. Trillas, Colombia en Octubre 2012**.** Es miembro de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales.

Elena Ortega Oroz

Departamento de Artes y Humanidades
Universitat Oberta de Catalunya (UOC)
eortegaor@uoc.edu

Docente, crítica y programadora especializada en documental. Doctora en Comunicación por la Universidad Rovira y Virgili y Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente ejerce de profesora asociada de la Universidad Oberta

de Catalunya (Departamento de Artes y Humanidades) y de la Universidad Carlos III de Madrid (Departamento de Comunicación y Periodismo), al tiempo que imparte cursos sobre cine de no ficción y experimental en las escuelas de cine ESCAC, TAI y LENS. Co-fundadora y co-directora de la revista on line Blogs&Docs (desde 2006 hasta marzo de 2012) y colaboradora en las publicaciones *Caimán. Cuadernos de cine* y *numerocero.es*. Co-editora de los volúmenes *Lo personal es político. Documental y feminismo / The personal is political. Documentary and Feminism* (con Sophie Mayer) y *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre humor y documental* (con Gonzalo de Pedro). Ha publicado artículos en revistas científicas y en numerosos libros colectivos dedicados al cine documental y al cine español.

Cristina Pérez de Algaba Chicano
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad y Literatura
Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla (US)
cperezdealgaba@us.es

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla y posee el Máster Universitario en 'Profesorado de E.S.O. y Bachillerato, F.P. y Enseñanza de Idiomas. Especialidad en Lengua y Literatura' de la Universidad Pablo de Olavide. En la actualidad, desarrolla su Tesis Doctoral sobre el trasfondo ideológico de las series televisivas estadounidenses enmarcadas dentro del género de ciencia ficción y forma parte del Grupo de Investigación en comunicación política, ideología y propaganda IDECO (SEJ-539), del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla, donde también ha ejercido como Asistente Honoraria. Sus principales líneas de investigación giran en torno a la narrativa audiovisual, análisis de la imagen y lenguaje de la cámara, ámbitos en los que posee varias comunicaciones y publicaciones.
Su actividad investigadora es combinada con la organización de

jornadas científicas y encuentros académicos como el 'Seminario de Divulgación de la Investigación Científica Universitaria en el Área de Comunicación' (US, noviembre 2014) o las 'II Jornadas de Comunicación y Cultura de Masas. Entretenimiento y Política' (US, octubre 2014), entre otras. Asimismo, desarrolla desde 2010 su carrera profesional como Directora de Comunicación y Marketing en FranquiShop, encuentro empresarial dirigido a emprendedores organizado en varios puntos del territorio nacional, y ha ejercido como docente en el Campus Universitario EUSA y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

Fernando Redondo Neiraç
Departamento de Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad de Santiago de Compostela (USC)
fernando.redondo@usc.es

Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco y Doctor por la Universidad de Santiago de Compostela (USC). Profesor del área de comunicación audiovisual de la facultad de Ciencias de la Comunicación de la USC. Autor del libro *Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos trinta* y coordinador / editor del volumen *Ciudadanía y documental*. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) y de la Asociación Galega de Investigadores da Comunicación (AGACOM). Premio *Mari Luz Morales de Ensayos Cinematográficos*, otorgado en 2007 por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.

Gloria Rosique Cedillo
Departamento de Periodismo y
Comunicación Audiovisual
Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación
Universidad Carlos III
de Madrid (UC3M)
grosique@hum.uc3m.es

Licenciada en Comunicación Audiovisual, Máster en Dirección de la Empresa Audiovisual por la Universidad Carlos III y Doctora Europea en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora en el Máster Universitario en Documental y Reportaje Periodístico Transmedia de la Universidad Carlos III. Autora de más de una veintena de artículos y capítulos de libros en revistas como: *Cuadernos.info*, *Estudios del Mensaje Periodístico, Obra Digital, Historia y Comunicación Social, Razón y Palabra, Trípodos*, etc. Miembro del grupo de investigación PASSET (Periodismo y análisis social: evolución, efectos y tendencias, UC3M) y del grupo de investigación "Periodismo y fuentes de información política en España: relaciones y dinámicas comunicativas". Coordinadora del grupo de investigación de políticas educativas comparadas en la Universidad del Desarrollo Empresarial y Pedagógico (UNIVDEP). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Amanda Rueda
Departamento de Artes y Comunicación
Universidad Jean Jaurès de Toulouse (Francia)
amarue@gmail.com

Egresada de la Escuela de Comunicación social de la Universidad del Valle, en Colombia, es Doctora en Ciencias de la información y de la comunicación por la Universidad de Toulouse. Fue docente investigadora del Instituto de la comunicación y los medios de la Universidad de Grenoble, en donde enseñó en el Master

Documental de creación. Actualmente es profesora titular del Departamento de Artes y Comunicación de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, miembro del laboratorio de investigación LERASS. Sus temas de investigación son las escrituras cinematográficas y audiovisuales contemporáneas, las relaciones del documental y la ficción, las cinematografías latinoamericanas y los festivales de cine.
Paralelamente es miembro de la dirección del Festival *Cine latino* de Toulouse y del Comité Editorial de la revista *Cinémas d'Amérique latine*.

Virginia Villaplana Ruiz
Departamento de Información y Documentación
Facultad de Comunicación y Documentación
Universidad de Murcia (UMU)
virginia.villaplana@um.es

Escritora y cineasta. Profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Murcia. Doctora en Bellas Artes y Comunicación, su área de investigación se centra en los New Media Studies, el análisis de la comunicación interactiva y los imaginarios socioculturales del cine relacionados con la creación de contenidos digitales en Ciencias Sociales. Es autora de los libros: Cine infinito, Softfiction. Políticas de la visualidad en el cine de Chick Strand, El instante de la memoria, y coeditora del libro Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia. Ha publicado artículos en revistas científicas y capítulos monográficos sobre cineastas como: Agnès Varda, Pere Portabella, Chantal Akerman, Jean Eustache, Ivone Rainer, Chris Marker, Helena Lumbreras, Colectivo de cine-clase o Arturo Ripstein. Ha dirigido seminarios y cursos de postgrado como profesora invitada, en distintas estancias de investigación, sobre cine digital, historia y memoria, estudios de género, medialiteracy y narrativas interactivas entre otras: University of London, Birkbeck, University Centre of Limburg, Roehampton University, Institute of international visual arts (Londres), University of Antwerp, (Bruselas), Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad del Uruguay, Universidad Carlos III, Universidad Complutense de

Madrid y Universidad del País Vasco. Es miembro del consejo editorial de la revista científica Arte y Políticas de Identidad, Editum. y de la Asociación española de investigación en Comunicación. Forma parte del Proyecto de Investigación, Desarrollo e Innovación Hacia el Espacio Digital Europeo: El Papel de las Cinematografías Pequeñas en Versión Original financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Dirección General de Investigación Científica y Técnica. En la actualidad, desarrolla el proyecto de cine digital Subtramas. Plataforma de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas

Nekane E. Zubiaur Gorozika
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Facultad CCSS y de la Comúnicación
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
nekaneerritte.zubiaur@ehu.eus

Doctora y profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UPV/EHU, donde imparte asignaturas relacionadas con el Guión y la Realización. Es analista fílmica e historiadora del cine español y pertenece al grupo de investigación de la UPV/EHU "Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo" (MAC). Es autora de tres libros: *Peter Weir* (Cátedra, 2013), *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (Shangrila, 2013) y *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Comunicación Social, 2014), éste último junto a Ainhoa Fernández de Arroyabe e Iñaki Lazkano; y ha publicado artículos científicos en revistas como *Zer, Trípodos, Área abierta, Archivos de la Filmoteca, Secuencias. Revista de Historia del Cine, Fotocinema, Jakin* o *Uztaro*.

EDITORA

Vanesa Fernández Guerra
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Facultad CCSS y de la Comúnicación
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
vanesa.fernandez@ehu.es
www.territoriosyfronteras.com

Doctora y profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Imparte docencia y asume tareas de gestión desde 2004 tanto en grado como en diversos Másteres (*Máster en Arte Contemporáneo Tecnológico y Performativo* de la Facultad de Bellas Artes e la UPV/EHU, Máster en *Comunicación Multimedia* del Grupo EITB y la UPV/EHU y Máster en *Teoría y Práctica del Documental Creativo* de la UAB de Barcelona, donde ejerce como tutora en el desarrollo de las películas documentales realizadas). Licenciada en Comunicación Audiovisual y especialista en *Escritura Audiovisual y Documental. Estrategias narrativas y procesos de producción*. Compaginó su actividad académica con su carrera de realizadora y editora en proyectos para televisión.

Ha realizado estancias de investigación en la Escuela de Cine (FUC) y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) de Buenos Aires. Es coordinadora del proyecto multidisciplinar *Territorios y Fronteras. Research on Documentary Filmmaking,* miembro del grupo de investigación MAC (*Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo*) de la UPV/EHU y editora de los siguientes libros: *Territorios y Fronteras. Experiencias documentales contemporáneas* (2012), *Lurraldeak eta mugaldeak. Esperientzia documental garaikideak* (2013), *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español* (2014). Editora junto a Begoña Gutierrez San Miguel del monográfico *Las confluencias narrativas transnacionales y transmedia: cine, documental, publicidad e infomedia* (Fonseca, 2013).