



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster



Título:
PATRONES CREATIVOS EN EL CINE DOCUMENTAL ACTUAL

Autor/a: Elisenda Sánchez Casanovas
Tutor/a: Lila Insúa Lintridis
Área temática: Arte-tecnologías-Nuevos Medios.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Teoría y práctica del arte contemporáneo.
Departamento: Dibujo I.

Convocatoria: junio.
Año: 2016



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título:
PATRONES CREATIVOS EN EL CINE DOCUMENTAL ACTUAL

Autor/a: Elisenda Sánchez Casanovas
Tutor/a: Lila Insúa Lintridis
Área temática: Arte-tecnologías-Nuevos Medios.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Teoría y práctica del arte contemporáneo.
Departamento: Dibujo I.

Convocatoria: junio.
Año: 2016

Índice

Resumen/Abstract	pág. 7
Palabras clave/Key words	pág. 7
Introducción	pág. 9
<i>La relación del estudio de caso con el nuevo documental</i>	pág. 9
<i>El uso de la entrevista y la subjetividad del director en el nuevo documental</i>	pág. 13
Caso 1: <i>Pepe el Andaluz</i>	pág. 17
<i>Una conversación a tres: voz en off, entrevistados y documentos</i>	pág. 18
<i>Construcción colectiva del discurso</i>	pág. 21
<i>La implicación emocional y su influencia en la relación con los entrevistados</i>	pág. 23
<i>El yo del investigador ayudado por la digitalización de los soportes</i>	pág. 26
<i>La telerealidad en el nuevo documental</i>	pág. 30
Caso 2: <i>Grizzly Man</i>	pág. 35
<i>El doble documental: los testimonios frente al documentalista</i>	pág. 36
<i>Las evidencias del artificio audiovisual en Grizzly Man</i>	pág. 42
<i>La teleidentidad: Alan el yo de Timothy</i>	pág. 45
Caso 3: <i>Nostalgia de la luz</i>	pág. 49
<i>Construcción del guión: entrevistas, dualismo y premisas falsas</i>	pág. 50
<i>La implicación emocional de Guzmán y la presencia del yo del investigador/director en Nostalgia de la luz</i>	pág. 55
<i>Proyectos inacabados en vez conclusiones decisivas</i>	pág. 57

Caso 4: Ciutat Morta	pág. 61
<i>Estructura colectiva: testimonios de un solo lado</i>	pág. 62
<i>Procesos de objetivación: documentos, expertos y el no-yo</i>	pág. 65
<i>Aprovechar el momento: agenda setting</i>	pág. 68
Conclusiones	pág. 73
<i>Aproximación a la definición de las características del nuevo documental</i>	pág. 73
<i>Aplicación práctica</i>	pág. 75
<i>El documental como camino creativo</i>	pág. 78
Bibliografía	pág. 83
Anexo 1	pág. 89

Resumen

A lo largo de este Trabajo de Fin de Máster iremos trazando una comparativa entre las características de la investigación cualitativa con estudio de caso y el cine documental actual. Esta comparativa se estructura en el análisis de cuatro películas que nos permitirán adentrarnos en distintos temas que se repiten en los casos escogidos. A medida que el texto avanza iremos encontrando la relación que existe entre los cuatro documentales, a priori, tan dispares. En cada uno de ellos, iremos extrayendo pequeñas conclusiones y, en algunos, quedarán también preguntas abiertas. Finalmente, el lector podrá encontrar un cuadro comparativo que le permitirá ver cómo se repiten las características descritas a lo largo de todo el trabajo en cada una de las películas y podrá utilizarlo, también, para analizar otros documentales de la misma índole.

Abstract

Along this Final Master Project we will outline a comparison between the characteristics of qualitative inquiry with case study and the documentary cinema of today. This comparative essay is structured around the review of four films that will allow us to examine several issues repeated the four different chosen films. As the text goes on we will see the relationship between this four documentary films that are, apparently, very different one from each other. In each analysis, we are going to draw small conclusions and, at the end of some analysis, we will find some open questions too. Finally, the the reader may find a comparative table that will allow them to see how, the listed characteristics along this project, are being repeated in each film and they can use it, also, to analyze the same kind of documentary films in future cases.

Palabras clave

Nuevo documental, estudio de caso, subjetividad.

Key words

New documentary, case study, subjectivity.

INTRODUCCIÓN

La relación del *estudio de caso* con el *nuevo documental*

A lo largo de este Trabajo de Fin de Máster (TFM) vamos a detallar las semejanzas y diferencias encontradas entre el trabajo que hace un investigador en un *estudio de caso* y el trabajo que hace un documentalista para crear una película. Esta relación surge en un primer momento de la lectura de *Helen Simons*, quien define en su libro *El estudio de caso: Teoría y práctica* todos los conceptos desarrollados a continuación, pero trasladados al campo del cine documental.

No hablamos de aplicar algo totalmente inconexo a otro campo. Hace falta aclarar, como bien cuenta *Simons*, que el *estudio de caso* proviene de diferentes disciplinas y, aunque ella habla principalmente desde el campo de la educación, hoy en día, el *estudio de caso* se utiliza en muchos otros ámbitos de investigación humanísticos y artísticos.

«El estudio de caso tiene una larga historia, claro está. Sus antecedentes están en las disciplinas de la sociología, la antropología, la historia y la psicología, y en las profesiones de la abogacía y la medicina, en todas las cuales se han desarrollado procedimientos para determinar la validez del estudio de caso para sus respectivos propósitos. En lo que a los métodos se refiere, las afinidades con estas disciplinas son muchas, por ejemplo la entrevista abierta, la observación participante y el análisis de documentos, y la concentración en el estudio exhaustivo de un caso singular interpretado en un escenario sociocultural y político concreto.»

(*Simons*, 2011, p. 19)

Si no supiese que *Simons* habla desde el contexto de la educación, bien podría imaginar que estamos hablando del cine documental: con entrevistas, observación, documentos, un caso singular y un escenario sociocultural y político concreto. Todos estos aspectos los he encontrado, también, en los ejemplos de documental escogidos para la realización de este TFM. Así, por ejemplo, en el caso de "Pepe el andaluz", podemos destacar la entrevista y al analizarlo vemos que cumple también con el uso de documentos y con un escenario político concreto. El segundo

ejemplo, el de "Ciutat Morta", cumple nuevamente con el uso de entrevistas y documentos, así como un escenario sociocultural y político concreto. La observación participante destaca sobre todo en "Grizzly Man", aunque se repiten ahí también las entrevistas. Nuevamente, encontré el método de la entrevista en "Nostalgia de la luz" con un escenario sociocultural y político muy marcado. Pero lo que me hace relacionar este tipo de cine documental con el estudio de caso es que todas estas películas hablan de un caso singular, difícilmente generalizable, se podría decir que más bien excepcional, pero a la vez extrapolable y ejemplar, con características específicas, correspondientes al *estudio de caso* en cualquier ámbito de la investigación.

Lo que distingue principalmente el *estudio de caso* del *cine documental* es la metodología empleada, tal y como nos cuenta *Simons* cuando cita a *Yin*:

«*Yin* (1994) piensa que centrarse en el objeto específico (una persona o una clase) es demasiado amplio, ya que "todos los estudios de entidades que se puedan tener por objetos (por ej.: personas, organizaciones y países) serían así un estudio de caso, cualquiera que fuese la metodología empleada" (pág. 17). Esto diferencia el concepto de estudio de caso de aquellos que parten principalmente de las tradiciones cualitativas, aunque *Yin* no excluye del estudio de caso los métodos cualitativos.»

(*Simons*, 2011, p. 21)

Las principales diferencias que encontramos entre los casos de cine documental que cito en este TFM y un *estudio de caso* para una investigación en un contexto universitario son que estos documentales no siempre cumplen con el rigor en cuanto a la documentación o el contexto histórico que nos muestran¹. Tampoco las entrevistas están transcritas y citadas, sino montadas entre ellas para contarnos una historia, la *historia del director*², de forma que muchas veces

¹Como veremos posteriormente al analizar los distintos casos, hay veces que aunque no se encuentre constancia en los datos citados por el documentalista la historia sigue adelante y por el mismo sentido que llevaba. (Alvarado, A. & Barquero, C. *Pepe el Andaluz*, 2014. min. 00:36:43)

² Voy a hablar a menudo de *la historia, la narración o el montaje del director* para definir la actitud de los directores/investigadores/creadores frente a sus obras (en este caso frente a sus películas documentales).

generan un montaje que podría ser distinto y, por tanto, interpretable de varias formas. Por último, los documentales, en el cine, tampoco tienen la responsabilidad de llegar a unas conclusiones³ como la tienen los *estudios de caso* que suelen utilizarse para tomar decisiones sobre dicho caso posteriormente.

Así, éstos son comparables, pero no diremos que son equivalentes ya que el rigor empleado en una película documental no tiene que ser el mismo de una investigación con enfoque⁴ de *estudio de caso*. Hay algunos métodos y/o sistemas que el cine documental, como mencionábamos en los ejemplos anteriores, tiene en común con este estilo investigativo, pero hay otros muchos que no se producen o no se gestionan con el rigor requerido en una investigación, al menos en los ejemplos citados. Es decir, este TFM no pretende poner el *cine documental* al nivel de una investigación académica, tan solo poner sobre la mesa la relación que estos dos han establecido actualmente, justificándolo mediante el análisis de los cuatro ejemplos propuestos.

Las películas escogidas para confeccionar este TFM son casos de cine documental recientes (de *nuevo documental*⁵ como iremos viendo a medida que avanzan los análisis), producidos entre 2005 y 2013. Concretamente son: "Grizzly Man" (Herzog, 2005); "Nostalgia de la luz" (Guzmán, 2010); "Pepe el Andaluz" (Alvarado & Barquero, 2012) y "Ciutat Morta" (Arteaga & Ortega, 2013). Todas ellas las he escogido por el uso que hacen de la entrevista y/o por la subjetividad del documentalista/director/investigador presente en la

³ Aunque la propia Simons explica que la utilidad de las conclusiones en un *estudio de caso* es limitada (p. 47, 2011), el análisis de los distintos casos propuestos me ha hecho comprender que en un documental lo es aún más. Además, en ocasiones, las conclusiones son fruto únicamente del montaje.

⁴ El *estudio de caso* se ha definido de muchas formas distintas por los diferentes teóricos, Simons (2011) justifica el uso del término enfoque de la siguiente forma: «En la literatura sobre el estudio de caso, los diferentes autores se refieren a éste como un método, una estrategia, un enfoque, y no siempre de forma coherente. Yo prefiero el término *enfoque*, para indicar que el estudio de caso tiene una intención de investigación y un propósito metodológico (y político) de mayor amplitud, que afectan a los métodos seleccionados para la recogida de datos.»

⁵ León, 2014.

postguionización⁶.

La siguiente tabla tiene la función de mostrar, por una parte la relación de los cuatro filmes escogidos con las características del *estudio de caso* y, por otra parte, la relación que mantienen entre ellas para justificar su selección para este TFM:

Tabla 1

	"Pepe el Andaluz"	"Grizzly Man"	"Nostalgia de la luz"	"Ciutat Morta"
CASO SINGULAR	Sí, sobre un personaje concreto.	Sí, sobre un personaje concreto.	Sí, sobre un hecho concreto.	Sí, sobre un hecho concreto y con un sujeto protagonista.
ENTREVISTAS	Utiliza personas que conocieron al sujeto documentado.	Utiliza, personas que conocieron al sujeto documentado y expertos relacionados con el tema.	Utiliza, personas relacionadas con la problemática tratada y expertos relacionados con el tema. También expertos en otros temas que permiten dar credibilidad a la <i>historia del director</i> .	Utiliza, personas que conocieron al sujeto documentado y expertos relacionados con el tema.
DOCUMENTACIÓN	Utiliza, pero no son determinantes en la forma como se construye la historia.	No utiliza, la única documentación es la grabada por el propio sujeto investigado.	No utiliza, se habla de un hecho histórico, pero no muestra documentos.	Utiliza, datos que podemos encontrar en los documentos judiciales, pero no los muestra en el documental.
OBSERVACIÓN	No.	Sí, en la parte que el propio sujeto observa y documenta la vida de los osos. Podemos considerar también como una observación que hace el director del propio Timothy algunas escenas.	Sí, podemos considerar una doble observación de las estrellas desde el desierto de Atacama y del suelo del propio desierto.	Sí, videos reales del hecho documentado.
ESCENARIO /CONTEXTO	Sí, podemos situar el personaje en un contexto histórico concreto.	No se muestra de forma tan clara el contexto, aunque sí podemos considerar como contexto el hecho de que se trate de un activista o que se intuyan los problemas mentales del protagonista.	Sí, hay un marcado contexto histórico y político.	Sí, podemos situar la historia en un contexto judicial concreto.
CONCLUSIONES	Podemos decir que la conclusión extraída es que los implicados saben de la muerte del protagonista. Por otra parte, no se muestra en el documental si esta información producirá algún cambio en la vida de estos.	Podemos considerar como conclusión el momento en que se reparten las cenizas del protagonista muerto, pero no implica ningún cambio en el entorno de la historia.	Hay conclusión, sobre la relación entre el cielo y el desierto de Atacama y el encuentro de los entrevistados para las dos partes, pero no lleva a una posible resolución real de la problemática analizada. Podríamos decir que es una conclusión poética, fruto del <i>montaje del director</i> .	Los propios entrevistados comentan conclusiones sobre el cambio que el hecho tratado ocasionó en sus vidas. Podemos considerar como conclusión también la muerte de la protagonista. En este caso si podemos decir que las conclusiones nos dejan ver cambios en la vida de los implicados/entrevistados, así como en la de los policías finalmente acusados.

Esta tabla sirve para enmarcar el contexto en el que voy a desarrollar el resto del análisis de los cuatro casos de documental propuestos. Concretamente centraré este análisis en dos partes fundamentales, entre otros aspectos que me parecen interesantes de cada caso: por una parte, hablaré del uso de la entrevista que se

⁶ Hablaré del termino *postguionización* como aquel guión que se escribe después de la obtención de los datos (en este caso todo el material audiovisual recolectado durante la filmación) (*Francés*, p.38, 2014).

hace en cada uno de los casos y cómo ésta consigue construir el discurso del documental de forma colectiva; por otra parte, analizaré la construcción del yo del propio documentalista y la forma en cómo interviene en la historia la subjetividad que de esta construcción se desprende. Hablaré también de cómo todo esto influye en el *montaje final*⁷.

El uso de la entrevista y la subjetividad del director en el *nuevo documental*

La primera parte de los análisis habla principalmente del uso que se hace de la entrevista en cada caso, teniendo en cuenta, cómo el uso de este método hace que evolucione la historia con las aportaciones de los distintos personajes. También he tratado de fijarme en el tipo de personas que cada uno de los directores decide que son importantes para enmarcar o referenciar aquello que nos están contando y en otros factores que influyen en la construcción de la historia.

A lo largo de los análisis trato de responder a las siguientes preguntas: ¿qué tipo de personajes se entrevistan? ¿Cómo influyen en el *transcurso de la historia* o en la forma en cómo se nos cuenta? ¿Se ve reflejada la *opinión de los entrevistados* en el documental? ¿Afectan las informaciones que proporcionan al *montaje final* o hay algún tipo de *participación activa*⁸? ¿Existe una *implicación emocional* de los entrevistados? ¿Cómo afecta esta implicación emocional a la *narración*? ¿Estas *participaciones activas y/o implicaciones emocionales* generan cambios en la forma en cómo transcurren las entrevistas? ¿Cómo influyen las distintas aportaciones de los entrevistados en el *montaje final* o *postguionización*? ¿Este

⁷ "One of the key terms in film studies is *montage*. Taken from the French verb *monter*, meaning *to assemble*, montage describes the various ways in which filmmakers string individual shots together to form series." (Sikov, 1893). Por tanto, cuando hable de montaje final me estaré refiriendo a la consecución de cortes que forman una película completa.

⁸ Hablaré de *participación activa*, descrita por Simons (2011, p. 77), cuando alguna aportación de algún entrevistado afecte al transcurso de la historia generando algún tipo de inflexión en el ritmo del montaje final.

montaje final es arbitrario⁹ o nos da a entender cierta *participación de los entrevistados* en los giros del guión?

La segunda parte de los análisis es la dedicada a la aproximación sobre las voces subjetivas que encontramos en estos casos de análisis y del yo que impulsa la creación de cada una de las películas. Es decir, habla de cómo en cada documental el director/investigador se hace presente (o ausente, como veremos en el último caso) de una forma u otra en su propia película, alejando o acercando su investigación de la objetividad.

En ésta parte trato de responder a preguntas como, por ejemplo: ¿está el director *implicado emocionalmente* en la investigación? ¿Cómo cuenta la historia: desde una perspectiva que pretende ser objetiva o más bien utilizando hechos de su propia vida y aportando una visión más *subjetiva y personal*? ¿Es, la voz *en off*, la del propio director/investigador? ¿Qué *recursos de objetivación* encontramos en la película? ¿De que manera ha afectado la *tecnología* al *nuevo documental* para que se puedan producir películas a partir de historias tan personales? ¿Son estos *casos concretos*, de alguna forma, *generalizables*?

⁹ En el sentido en que se percibe como el director, montador y/o productor han tomado la decisión final de utilizar un corte de vídeo y no otro o han preparado las entrevistas, haciendo que se adecuen a la historia que el investigador/director quiere contar y no a aquellos datos diferentes o paralelos que puedan aportar los entrevistados, aportando diferentes visiones u opiniones.

CASO 1: "Pepe el Andaluz"



Fotograma de la abuela de Alejandro (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*).

Ficha técnica

Dirección: Alejandro Alvarado y Concha Barquero.

Guión: Alejandro Alvarado, Concha Barquero y Josetxo Cerdán.

Fotografía: Alejandro Alvarado y Concha Barquero.

Música: Freesound Project

Reparato: Documentary.

Año: 2012.

País: España.

Género: Documental.

Otros temas asociados: Guerra Civil Española. Inmigración.

(*Filmaffinity*, Pepe el Andaluz. Consultado 2016/04/01 10:32h.
<http://www.filmaffinity.com/es/film425959.html>)

Sinopsis

Alejandro, nieto de *José Jódar (Pepe)*, decide iniciar una investigación sobre su historia familiar. Concretamente, empieza a preguntar sobre su abuelo, al cual no conoció y que se encuentra en paradero desconocido por toda la familia. A través de las entrevistas a distintos familiares y de la búsqueda de informaciones en archivos documentales, así como de documentos y fotografías aportadas por los diferentes personajes que intervienen en la construcción de la historia, *Alejandro* reconstruye su pasado familiar y nos da a conocer quién fue *Pepe el Andaluz*.

Una conversación a tres: voz en off, entrevistados y documentos

El caso de “Pepe el Andaluz” gira alrededor de una serie de entrevistas que *Alejandro Alvarado*, nieto del sujeto investigado *José Jódar (Pepe)* y al cual se refiere el título como *Pepe el Andaluz*, realiza a familiares que sí conocieron a su abuelo, al contrario de él, quien siempre creyó que había muerto. *Alejandro* parece buscar, de esta forma, conocer a su abuelo y conocerse, también, un poco más a si mismo. El documental se construye con la combinación de información que le ofrecen los distintos implicados y los documentos que *Alejandro* consigue recopilar, ya sea a través de los propios entrevistados o de archivos documentales consultados.

La pregunta que mueve a *Alejandro* para investigar a *José Jódar* es claramente: ¿qué sucedió con mi abuelo?. Para responderse a sí mismo, el director hace el esfuerzo de recopilar el testimonio de los diversos entrevistados y, cuando esto no parece suficiente para complacer la respuesta que él espera, consulta también documentación de entes oficiales¹⁰ para tratar de llegar a alguna conclusión. Tal y como le retrae su abuela¹¹, aquello que los personajes no quieren decir lo investiga *Alejandro* por su cuenta, sin contar con la opinión de los demás.

De alguna forma el director¹² pretende escribir su historia, por encima de las informaciones obtenidas, con una total pérdida de referencialidad¹³. Este hecho se hace especialmente presente cuando la película no ofrece ningún giro

¹⁰ *Alejandro* decide preguntar por su *abuelo* en un archivo histórico sobre la Guerra Civil Española, pero el mismo admite, mediante la voz en off: “en los archivos no hay ninguna referencia a mi abuelo, parece que haya desaparecido de su propia historia.” (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:36:43).

¹¹ “Y lo que yo no te he dicho te lo has aprendido tu solo.” (A. Alvarado y C. Barquero, 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 01:00:15).

¹² Muchas veces me referiré a *Alejandro* como el director, porque aunque la película está dirigida también por *Concha Barquero* y coguionizada por *Josetxo Cerdán* la historia que al final se quiere contar es la de *Alejandro Alvarado* y es su relación familiar con *José Jódar* la que impulsa principalmente la producción del film.

¹³ Los productos audiovisuales que se generan ya no parten de la supuesta objetividad de, por ejemplo, un documental histórico, el cual a partir de documentos encontrados, sucesos registrados en archivos documentales o periódicos del momento nos traslada a la historia de un personaje relevante en relación al contexto histórico en el cual nos sitúa el film. De alguna manera el proceso del documental queda invertido, haciendo que primero exista una premisa sobre la cual la investigación construye o reconstruye el resultado final, pero a pesar de que a veces sean hasta documentales totalmente ficticios siguen adoptando forma de documental. Por poner un ejemplo podemos hablar de *Caminando entre dinosaurios* (BBC, 1999). (León, 2014, p. 24-25).

después de que el archivo histórico de la Guerra Civil le confirme no tener ninguna información sobre su abuelo.

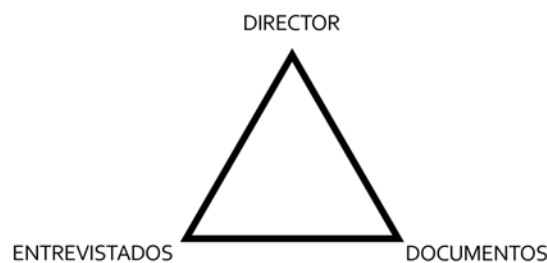
Igual que en algunas investigaciones cualitativas, en el caso de “Pepe el Andaluz”, podemos apreciar la característica¹⁴ de caer en las interpretaciones del investigador, tal y como sugiere *Simons* al hablar de los posibles defectos o limitaciones del estudio de caso:

«Primero, en la idea de estudio de caso tratada en este libro, la subjetividad del investigador es una parte invariable de su armazón.»

(*Simons*, 2011, p. 46)

Pero aunque se note la insistencia de *Alejandro* por obtener informaciones que los entrevistados no quieren darle y que parecen no estar en los archivos documentales, el vídeo no puede contradecir las palabras de los entrevistados. De alguna manera se establece un diálogo a tres, entre lo que quiere encontrar *Alejandro*, la información que le facilitan los diversos personajes y aquello que corroboran o no los documentos encontrados.

Figura 1



Basándome en las ventajas de las grabaciones descritas por *Simons* (2011, p. 61-62.), cualquier testimonio grabado en vídeo o audio nos permite corroborar la historia que nosotros estamos interpretando a posteriori con aquello que quedó plasmado con la voz del entrevistado. De esta forma se puede volver atrás para corroborar lo que se dice en el montaje final o, simplemente, como en el caso

¹⁴ Diremos que es una característica y no un fallo o un problema, porque forma parte del propio caso y es un elemento imprescindible para su comprensión. Es decir, es necesario que se haga presente la opinión también de *Alejandro*, ya que la investigación nunca se habría iniciado si no fuese por su interés personal y, por tanto, es un factor que nos ayuda a comprender la película. (*Simons*, 2011, p. 47).

que nos ocupa, establecer un diálogo entre pensamientos de la *voz en off* y los de los entrevistados¹⁵, llegando a veces a mostrar cambios de opinión como el de la *madre*¹⁶ de *Alejandro* durante su entrevista.

La otra parte del diálogo es la que *Alejandro* establece con los documentos. Aunque podría haber contado la historia perfectamente sin utilizarlos, sirven en el *montaje final* para ayudar a que la historia sea creíble¹⁷. Pero como comentaba, en “Pepe el andaluz”, existe una clara pérdida de referencialidad y la historia avanza a pesar de que los documentos no siempre le proporcionan al director la información que estaba buscando. De alguna forma, esto nos remite a lo que nos explica *Bienvenido León* cuando habla de la narratividad del documental:

«Y es, precisamente, en el terreno del documental donde la explicitación u ocultación narrativa del propio texto puede modificar la percepción sobre la realidad del espectador.»

(*León*, 2014, p. 52)

Lo que quiero explicar con esto es que cada vez el que el director, o el propio *Alejandro* como personaje, toma decisiones sobre qué contarnos y cómo hacerlo, nos está dando una visión concreta del caso que analiza desde su punto de vista, el cual se entiende en éste sentido gracias al posterior montaje efectuado y no porque realmente¹⁸ haya sucedido de esa manera, pero en este tema profundizaré más adelante cuando hable del *yo del investigador*.

¹⁵ Como sugiere *Bienvenido León* (2014, p. 53) cuando habla del modo participativo en el texto narrativo.

¹⁶ Cuando *Alejandro* empieza a entrevistar a su madre ella le responde: “¿yo te he dicho que había muerto?”. A lo largo de la entrevista ella cambia de opinión y termina admitiendo que a lo mejor si en algún momento dijo que había muerto, para evitar dar explicaciones. (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:26:17).

¹⁷ Como bien explica *Simons* (2011, p. 97-98) los documentos son muchas veces necesarios para la contextualización de los casos.

¹⁸ No vamos a entrar en definiciones de lo que es o no es real, pero si podemos hablar del documental como referente del mundo histórico o como formato audiovisual que nos ayuda a comprender hechos que sucedieron o pudieron suceder realmente, así como una herramienta clave, hoy en día, para hablar de temas de actualidad. (*León*, 2014, p. 24).

Construcción colectiva del discurso

La principal entrevistada es la *abuela de Alejandro*, quién fue la *mujer de Pepe*. Aunque el sujeto de estudio sea el *abuelo Pepe* y haya una predominancia de la *voz en off* de *Alejandro* relatando sus hallazgos, se puede decir que la abuela se convierte en la protagonista del filme ya que, de ella, se extrae la mayor parte de información y es, además, la mayor afectada por la desaparición de *Pepe*. Hay otra cuestión que convierte a la abuela en la entrevistada más importante, su grado de implicación en la propia construcción del documental, el cual vemos reflejado en distintos momentos de la película en los cuales proporciona documentos¹⁹ a *Alejandro* que le permiten hacer avanzar la historia.



Fotograma de la *abuela de Alejandro* mostrándole fotografías de los otros hijos de *Pepe* (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*).

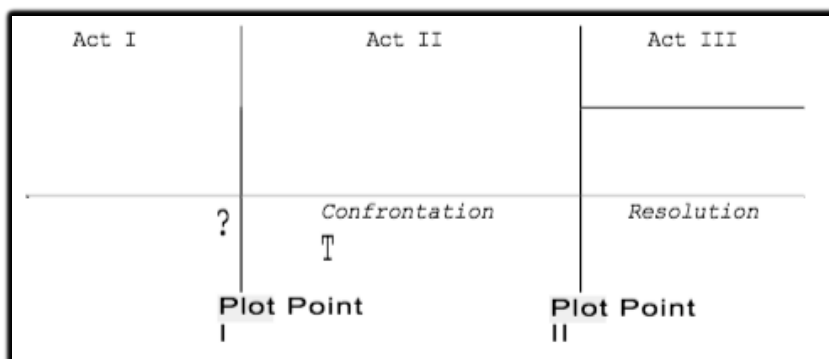
Probablemente, si la abuela no le hubiese proporcionado a *Alejandro* las cartas que *Pepe* le mandaba desde Argentina, nunca se le hubiera ocurrido ir a hablar con los tíos que tiene en el otro continente y, mucho menos habría llegado a conseguir la información sobre la otra familia que su abuelo inició en Argentina. Así, las cartas de *Pepe* son el principal punto de inflexión en la historia²⁰, son el hecho que hace tomar la decisión al director de seguir la película por el camino de viajar a otro lugar. El segundo punto de inflexión llega justamente antes de

¹⁹ "De vuelta a Málaga mi abuela me tiene reservadas las cartas que Pepe le escribió a su llegada a Argentina." (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:22:04).

²⁰ Me refiero a estos puntos de inflexión como los *plot points* descritos por *Syd Field* (1984, p. 143).

su partida, cuando la abuela vuelve a sorprender con nuevos documentos²¹. Esta vez se trata de las fotografías de unos niños, las cuales conforman el segundo punto de inflexión, que llevará a concluir la acción con el encuentro de la *otra familia* que *Alejandro* desconocía y, en consecuencia a poder de visitar, finalmente, la tumba de su abuelo.

Figura 2



(Field, 1984, p.143)

Teniendo en cuenta que estas cartas y esas fotografías son una aportación esencial para la posterior construcción del *montaje final*, mediante la *postguionización*, podemos decir que, el personaje de la *abuela*, se encuentra implicado hasta tal punto que colabora en la confección del guión o *postguión*, por tanto, en el caso de "Pepe el Andaluz", la película es fruto de un trabajo colectivo. Éste trabajo colectivo se encuentra directamente relacionado con el formato de las entrevistas en profundidad del que habla *Simons* (2011, p. 72) y de esa rotura de las jerarquías que hay que tratar de conseguir para que esas conversaciones sean más interactivas y personales.

Otro término del que habla *Simons* (2011, p. 77) al describir maneras de entrevistar en profundidad, y que va más allá del simple hecho de personalizar las entrevistas para cada participante, es la entrevista proactiva. Según explica es una forma de implicar al entrevistado, haciéndole formar parte del análisis investigativo. El caso de la entrevista a la *abuela* es un buen ejemplo de

²¹ "Unos días antes de mi marcha, mi abuela vuelve a sorprenderme y saca las fotografías de estos niños que ya deben rozar los cincuenta años." (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 01:04:06).

proactividad, ya que *Alejandro* consigue implicarla totalmente. Hace que ella aporte documentos decisivos para la historia, sin la aportación de los cuales, no hubiera sido posible el acceso a esa información.

León (2014, p. 23) también hace mención al auge de lo que él describe como documentales participativos. En los distintos ejemplos mencionados en su libro, dentro de este género, habla de la participación de una forma aún más amplia, refiriéndose no solo a casos en los que las personas que colaboran en el documental aportan información imprescindible para la producción del filme (como en el caso de “Pepe el Andaluz”); si no también, por una parte, de películas que permiten el posterior uso libre de las imágenes con las que se ha confeccionado y, por otra parte, de aquellas que se han hecho de forma colaborativa en relación a la producción, creando un montaje a partir de vídeos enviados por muchas personas.

Así, aunque la intención inicial y prioritaria de los directores de “Pepe el Andaluz” no parece ser crear un documental participativo, sino simplemente saber qué sucedió con *José Jódar*, no puede omitirse que la confección del documental habría sido imposible sin cierta implicación y colaboración de los distintos entrevistados. Por esta razón, es importante incluirlo y queda justificado hablar, dentro de este filme, de un uso colaborativo de las entrevistas, las cuales permiten llegar a una *construcción calidoscópica*²² del guión o *postguión*.

La implicación emocional y su influencia en la relación con los entrevistados

¿Cómo influye en las entrevistas el hecho de que exista una relación emocional, no solo de *Alejandro* con el caso que está investigando? ¿Y la relación del investigador con los entrevistados? ¿Y los entrevistados implicados emocionalmente con el caso, cómo intervienen?. A continuación, indagaremos

²² Hablo de construcción calidoscópica porque el guión no está hecho solo por lo que han decidido los guionistas del documental, sino que están inevitablemente influenciados por aquellas aportaciones decisivas de los distintos entrevistados que intervienen inevitablemente en el montaje final.

sobre cómo esta emocionalidad²³ influye en la forma en cómo se realizan las entrevistas por parte del director, en por qué responden de cierta forma los entrevistados en algunas ocasiones y cómo termina formando parte todo esto del *montaje final* de la película.

La implicación emocional de *Alejandro* como investigador en su historia es algo omnipresente a lo largo de todo el documental, pero hay dos ejemplos que la ponen especialmente en evidencia para el espectador. Uno de estos ejemplos es la reacción²⁴ que el director expresa mediante la *voz en off* después de encontrar una nota marginal en la partida de nacimiento de su abuelo, donde se asegura que murió. La preocupación expresada por cómo contarles eso a su madre y a su abuela nos hace darnos cuenta del punto hasta el cual la historia afecta al investigador de forma personal.

Otro ejemplo, en un tono parecido, es el que vemos cuando más tarde se preocupa por “quitarle ese peso de encima” (min. 00:51:34) a su abuela y en la conversación que sigue a esa declaración de la *voz en off*, *Alejandro* admite, dentro de la entrevista, que cree que si hablan de “la chaladura que hizo su abuelo” (min. 00:52:47) eso le va a servir a él como persona, para conocerse mejor a sí mismo²⁵. Este es uno de los instantes cuando, a mi parecer, el director nos desvela su situación como investigador dentro del documental. Esa explicación del posicionamiento de uno mismo como investigador dentro del caso, según *Simons*, es necesaria para entender cómo influirá en el transcurso del estudio.

«La principal razón de analizar el “yo” en la investigación con estudio de caso es que formamos parte inevitable de la situación que estudiamos. Somos el principal instrumento de recogida de datos; somos quienes observamos y entrevistamos a las personas del campo e interactuamos con ellas. Nuestra visión del mundo,

²³ Según la Real Academia Española: “cualidad de emocional”. (RAE, *emocionalidad*. Consultado 2016/05/09 13:58. <http://dle.rae.es/?id=EjeYTTJ>).

²⁴ La *voz en off* de *Alejandro* reflexiona para sí mismo: “¿cómo les contaré todo esto a mi abuela y a mi madre?”. (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:45:39).

²⁵ *Alejandro* le confiesa a su abuela: “yo tengo muchas preguntas y muchas dudas y creo que yo, como persona, me voy a conocer más.” (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:53:48).

nuestras preferencias y valores influirán en cómo actuemos; por eso lo mejor es declarar y observar cómo interactúan en y con el caso.»

(*Simons, 2011, p. 61-62*)

En cuanto a la implicación emocional de *Alejandro* con los entrevistados y de cómo eso influye en la forma en cómo se desarrollan las conversaciones, hay varios momentos en que esta estrecha relación, por el hecho de ser familiares cercanos, se hace especialmente presente. El primer ejemplo lo encontramos durante la entrevista a su *madre*, cuando en un principio ella no admite haber dicho nunca que el *abuelo Pepe* hubiese muerto. En ese instante²⁶ *Alejandro* le retrae a su *madre* que nunca le informaron de que podía estar en Argentina y lo hace en un tono que sería, probablemente, imposible si el entrevistador fuese otra persona. Además, de alguna forma, previamente la *voz en off* nos avisa de la tensa relación²⁷ que existe entre él y su madre respecto a este tema que parece delicado para la familia.

En esta ocasión, y recordando a *Simons (2011, p.71)* cuando habla de las entrevistas como conversaciones, podríamos explicar la actitud del entrevistador y del entrevistado como un exceso de equilibrio, ya que la relación natural entre ellos (se supone que jerárquicamente la madre estaría por encima de *Alejandro*) ha quedado invertida, ya que ahora es el *investigador* quien se encuentra por encima de la *entrevistada* situándolos en una posición que puede llegar a ser hasta incómoda para los dos.

Por otra parte, en otras entrevistas, esta relación tan próxima con los sujetos le permite a *Alejandro* realizar preguntas muy íntimas, las cuales probablemente no estén directamente relacionadas con el tema principal de la investigación, pero que, a su vez, serían imposibles si no fuese por esa anulación de las jerarquías. Un claro ejemplo lo encontramos en la entrevista a su tío, cuando le

²⁶ *Alejandro* le dice a su madre: "hombre, yo me acuerdo que la primera noticia que tenía yo del abuelo es que estaba muerto no que estaba en Argentina". (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:26:17).

²⁷ La *voz en off* explica la relación de *Alejandro* con su madre de la siguiente manera: "Mi madre suele decir que nuestro carácter es muy parecido, tenemos mucho en común. Los dos podríamos aparecer delante de una cámara. Sin embargo, aquí estamos, el uno frente al otro." (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:25:58).

pregunta²⁸ por su opinión sobre la vida que llevó la *abuela* una vez que el abuelo *Pepe* ya la había abandonado. Una vez más no podría preguntarle de forma tan directa si no fuese por esa confianza previa con el entrevistado, algo que no sería viable en un *estudio de caso* dentro de una investigación formal, pero que dentro de un documental nos puede aportar una contextualización distinta de la película en cuanto a lo que se refiere al punto de vista que el investigador (en este caso el director) quiere dar sobre el tema abordado.

«Es probable que el papel que asumamos en la documentación del caso esté relacionado con el tipo de estudio de caso que decidamos realizar, con nuestras preferencias personales sobre la forma de relacionarnos con las personas y los métodos para reunir datos, y con el público a quien vaya dirigido el estudio. Las opciones son muchas. Podemos decidir realizar un estudio de caso desde el punto de vista del historiador, del cineasta, del contador de historias, del intérprete de acontecimientos, del observador imparcial, del colaborador o del educador, por nombrar algunas posibilidades.»

(*Simons*, 2011, p. 121)

De lo que estamos hablando, una vez más, es del rol que adopta el entrevistador. De acuerdo con la elección del rol descrita por *Simons* (2011, p.61-62), podemos decir que *Alejandro* escoge utilizar esa confianza y esa cercanía para mostrarnos una visión personal, emocional e implicada, tanto de él como de los distintos participantes. Hablamos de una posición en la cual el investigador se encuentra dentro de la historia y forma parte de ella.

El yo del investigador ayudado por la digitalización de los soportes

En el apartado anterior hemos visto cómo *Alejandro* se implica constante y directamente en el caso que está investigando. Es el momento de hablar, concretamente, de cómo influye esta *yoificación*²⁹ en el montaje y la *postguionización* de la película y de cómo la facilidad de acceso de los usuarios a la tecnología que permite la producción audiovisual nos ha llevado a este nuevo tipo de documentales.

²⁸ *Alejandro* le pregunta a su tío: "¿Tú crees que ella debería haber reiniciado su vida con otro hombre?" (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:47:03).

²⁹ Si nos centramos en un sentido etimológico (-ficar=hacer) utilizaré este término para referirme al hecho de *hacer presente el yo* del director/investigador en la película.

«La digitalización ha supuesto un cambio de paradigma en todos los ámbitos de la comunicación. También en el género documental. El hecho de que las imágenes no se plasmen en un soporte analógico sino en forma de archivos digitales tiene implicaciones en el modo en que se registran, se almacenan y se transmiten. Pero las consecuencias de la digitalización van más allá de la materialidad del soporte, ya que el uso de esta tecnología incide en la misma naturaleza del documental y abre un panorama radicalmente distinto, en el que los viejos cimientos del género se tambalean.»

(León, 2014, p. 15)

Justo al empezar la película, *Alejandro*, mediante la *voz en off* admite que nunca pensó que iba a utilizar imágenes de vídeos familiares³⁰ para el montaje de un documental. Con esta afirmación podemos entender que, ni él mismo, podía darse cuenta, en el momento de la grabaciones, que esas filmaciones de cuando era niño le servirían el día de mañana para montar una película, la cual iba a ver gente totalmente ajena a su vida familiar.

Como bien nos indica León (2014), si se pueden hacer este tipo de películas es gracias a la facilidad de acceso a las tecnologías y a todos los beneficios que nos ha proporcionado la digitalización. De alguna forma, los documentalistas de hoy somos los hijos de las *Super 8* con cinta JVC³¹ y de las *HandyCam* con mini DV y mini DVD³² de Sony. Haber tenido esas pequeñas cámaras en nuestros hogares, junto con la facilidad actual para trasladar esas imágenes a un formato de vídeo digital moldeable y los sencillos programas de postproducción disponibles hasta en nivel usuario, permiten que surjan este tipo de películas desde el *egocentrismo*, usando como temática las propias preocupaciones del cineasta. Hemos visto como esto sucede en el caso de “Pepe el Andaluz”, pero iremos encontrando esta característica de forma recurrente en los siguientes casos de análisis.

³⁰ La *voz en off* de *Alejandro* declara: “nunca pensé que iba a utilizar estas imágenes en una película.” mientras vemos vídeos familiares (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:00:43).

³¹ En 1985 Sony introduce al mercado un nuevo tipo de cinta para las Super 8 caseras, que dejan atrás el celuloide para abaratar el coste y utilizar un tipo de soporte que parecía un *casette*. (Wikipedia, Video 8. 2014, 4 de diciembre 03:33).

³² Las primeras *HandyCam* de mini DV aparecieron al final de los '90 y las mini DVD aparecieron en el año 2004 (Wikipedia, Videocámara de mano. Consultado: 2016/05/19, 10:35h. https://es.wikipedia.org/wiki/Videocámara_de_mano).

«[...] en el mundo digital, las fronteras entre lo profesional y lo amateur se desdibujan cada vez más. Aunque siguen existiendo cámaras y programas de edición de precios y prestaciones muy diferentes, la calidad técnica del resultado hace muy difícil discernir cuales han sido los medios empleados en una producción.

Las nuevas herramientas han hecho posible el desarrollo de una nueva cultura audiovisual participativa, asentada en tres pilares fundamentales (Sorensen 2008: 51-52):

1. Accesibilidad económica. La distancia entre los costes y la calidad entre los medios de producción y postproducción profesionales y amateurs se ha reducido considerablemente.
2. Miniaturización. Los equipos de producción que antes requerían cuantiosos recursos logísticos han sido reemplazados por otros más ligeros y más fáciles de manejar.
3. Nuevas formas de distribución. La *world wide web* ha permitido superar unos canales de distribución ciertamente restrictivos, para hacer posible que cualquier contenido tenga una audiencia potencial casi ilimitada. La red ha abierto grandes posibilidades de distribución masiva incluso para contenidos que antes resultaban minoritarios.»

(León, 2014, p. 16-17)

Con esa declaración hecha durante el primer minuto de la película³³ también nos hace saber, desde buen principio, que el filme va a estar hecho desde un punto de vista muy personal y hasta, se puede decir, subjetivo. Como apunta *Simons* (2011, p. 124-131), la subjetividad es algo que forma parte de cualquier investigación y es un elemento que debemos tener en cuenta.

Como elemento invariable de las investigaciones *Simons* da pistas para controlar esos *yos subjetivos*. Nos da entender que no tenemos por qué eliminarlos del estudio, pero si van a formar parte de él es mejor mantenerlos identificados. Eso es exactamente lo que hace *Alejandro* en "Pepe el Andaluz" con la forma que tiene de iniciar la película. Nos avisa de que el *yo* del director va a estar presente a lo largo de todo el documental. Otro buen ejemplo de

³³ Vuelvo a referirme al min. 00:00:43.

estas muestras de *yoificación* es el "increíble parecido físico"³⁴ que describe al compararse a si mismo con una fotografía de su abuelo.



Fotogramas dónde aparecen las fotografías de *Pepe* y su nieto, *Alejandro*, comparados. (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*).

El entrevistador se hace constantemente presente, no solo con los comentarios de la voz *en off*, sino también con el juego de mantenerse detrás de una cámara en mano durante las entrevistas. Esos planos movidos crean una paradoja, *Alejandro* no aparece pero, a su vez, se hace presente constantemente por el movimiento de la cámara en mano. Este tipo de montaje permite trasladar al espectador dentro de la película desde la propia visión del investigador como observador e interventor, pero a la vez limitan a los espectadores a ver los hechos solo desde esta posición subjetiva, como si mirásemos desde dentro de la cabeza del director³⁵. Se puede decir que este fenómeno es todo lo contrario a lo que describió *Johnson* (1982) dentro de la etnografía naturalista como el *fenómeno del investigador perdido*.

«The apparent prevalence of such a premise in naturalistic ethnographies inspired Johnson (personal communication, March 1982) to coin the phrase "the phenomenon of the Missing researcher". Johnson uses this phrase to describe how researchers adopt authorial voice in their written accounts in which they absent themselves from acknowledging that they held prior theoretical assumptions or nascent hypotheses when they entered and conducted the field research.»

(*Roman & Apple*, 1990, p. 50)

El director de "Pepe el Andaluz", en vez de alejar su voz de la narración, la interpone entre la película y el espectador, obligando a escuchar su narración y

³⁴ La voz en off de *Alejandro* explica: "Sólo tenía su nombre *José Jódar Sánchez*. Su fotografía y su herencia: nuestro increíble parecido físico". (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:03:09)

³⁵ Recordemos la película *Cómo ser John Malkovich* de *Spike Jonze*, en que se nos muestran planos desde dentro de la cabeza de *Malkovich*.

ver la película a través de los planos de cámara en mano. Aquí es donde se pueden entender las peculiaridades que aporta la reducción de los equipos de filmación a la nueva forma de hacer documental, volviendo a lo que explica León (2014). Una cámara en las manos del director es suficiente para recrear aquello que el investigador está viviendo durante su búsqueda de la información y trasladar al público, después del montaje, al lugar y el momento que él vivió. De esta manera, se consigue que el público viva de forma muy parecida lo que el director vivió durante su investigación.

Este hecho parece afectar solo al ámbito del montaje audiovisual, como una de tantas posibilidades de contar una historia dentro de una película. Pero, a mi parecer, se relaciona perfectamente con las inquietudes que surgen en las investigaciones con *estudio de caso* cuando se habla de las distintas voces que un investigador puede adoptar cuando está relacionándose con sus sujetos de estudio (Roman & Apple, 1990) y cómo eso influye posteriormente los resultados y en su redacción.

Cuando dentro de la investigación cualitativa se habla de estos temas siempre suele hacerse hincapié en la forma que esto influye en la objetividad de la investigación, pero en el caso de la investigación que termina siendo cine documental me parece mucho más interesante ver justamente la perspectiva opuesta y cómo esa posición adoptada por el investigador/director explica su propia subjetividad entorno al caso de estudio y consigue hacerla formar parte de la historia sin que esto les resulte extraño a los espectadores. Aunque, esto es posible gracias al hecho de que la finalidad es construir una película y no una investigación rigurosamente documentada.

La *telerrealidad* en el nuevo documental

Toda esta construcción del yo dentro del documental me lleva a hablar de otro concepto dentro de la película que estoy analizando, del concepto de la *telerrealidad*, un fenómeno, según León (2009, p. 16) tan antiguo como la propia televisión.

«Tal como señala Kilborn (2003 : 55), el concepto de telerrealidad (*reality tv*) se aplica a un amplio espectro de programas, cuya definición no resulta sencilla, habida cuenta de su gran diversidad y de los frecuentes solapamientos y similitudes con varios géneros televisivos.»

(León, 2009, p. 14)

El término *telerrealidad* suele aplicarse a aquellos programas televisivos que adoptando formatos cercanos al documental (León, 2009, p. 15 - 16) construyen programas para la televisión basados en hechos reales, los cuales podrían haber sido reales o que emplean personas o intervenciones en la vida de personas corrientes. Es decir, supuestamente, es un formato que había cogido técnicas propias del cine documental y las había empleado en la televisión. Pero lo que proponemos a continuación, ejemplificado con lo que consigue *Alejandro* en "Pepe el Andaluz", es justamente lo contrario.

La película de *Alvarado* y *Barquero* nos hace cuestionarnos cuál es la historia que realmente nos está contando el investigador: ¿la de su *abuelo* o la suya propia?. Es decir (y como comentaba en el apartado anterior), la facilidad de acceso a la tecnología es tal que, actualmente, cualquiera puede coger una cámara y llegar a montar la historia que le interesa. Puede tratarse de un interés personal como el de *Alejandro* por su *abuelo* desaparecido, ya no hace falta hacer un documental histórico basado en libros o periódicos que corroboren los hechos que sucedieron y nos contextualicen al sujeto investigado cómo alguien que fue importante en ese momento.

Un interés personal es suficiente para elaborar una película, algo que cuando se inventó el celuloide era imposible de imaginar debido al coste que ocasionaba el uso de cada metro de material sensible. Pero ahora, los formatos digitales, han conseguido que una película entera deje de ocupar pesadas y costosas bobinas para ocupar, tan solo, un pequeño *pendrive* que cabe en un bolsillo. En este punto es donde podemos ver que los documentalistas de hoy (ejemplificados con *Alvarado* y con otros casos que veremos a lo largo de este TFM), parecen haber vuelto a coger el concepto de *telerrealidad* con el que han crecido y por el que podrían encontrarse condicionados, para devolverlo al documental.

Hay dos momentos del caso de “Pepe el Andaluz” que me resultan especialmente ejemplificadores de esta relación del nuevo documental con el concepto de *telerealidad*. El primero sucede durante la entrevista de *Alejandro* a su *tía*³⁶ quién, de la misma forma que él, hace años trató de buscar al *abuelo Pepe*. Personalmente, me hace la forma en cómo se expresa la *tía*, me transmite una sensación de que es un caso particular pero que podría haberle pasado a cualquiera. Es decir, una de las características de esa *telerealidad* trasladada al documental sería que de un caso muy concreto, explicado desde un punto de vista tan subjetivo como el de *Alejandro*, nos puede hacer sentir identificados, igual que lo hacen los *reality shows* cuando muestran a personas corrientes y las *espectacularizan* haciendo que se vuelvan “famosas”.

El segundo ejemplo de *telerealidad*, muy atado a la presencia del yo del investigador y a su posicionamiento dentro de la película, es de la declaración de *Alejandro* (2012), cuando sentencia refiriéndose a su abuela: “No sé si seré capaz de quitarle todo este peso de encima.”.



Fotograma de la lápida de *Pepe*. (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*).

Con este pensamiento en alto el director/investigador habla de sí mismo y de su labor dentro de la película como si de un acto heroico se tratase. Esto se relaciona con el concepto de *telerealidad* en la medida en que si un día la televisión cogió la realidad para ficcionarla y manipularla a través del montaje,

³⁶ La *tía de Alejandro*, refiriéndose a *Pepe* dice: “ese fue un encuentro para mi cómo algo que yo tenía que hacer por mi mamá” (Alvarado, A. y Barquero, C. 2012. *Pepe el Andaluz*. min. 00:14:59).

mediante este ejemplo, este documental ahora coge, al más puro estilo de la ficción de *Hollywood*, un sentimiento del director y nos lo presenta como si de algo relevante se tratase, dejando la duda al espectador más crítico sobre si de verdad es necesario que *Alejandro* venga después de tantos años a aliviar el sufrimiento de su *abuela*.

Nos lo muestra, efectivamente, desde su punto de vista, un punto de vista positivo que hace quedar bien al propio director, pero las preguntas que quedan abiertas después de todo este análisis son, por una parte respecto al propio contenido del documental: ¿era realmente necesario hacer pasar a la *abuela* por todo el proceso de la película? ¿Cree ella de verdad que esto la habrá aliviado? ¿O es en realidad el director quién busca su propio alivio?. Y, por otra parte, respecto a la función del director y a la forma de construir el discurso dentro de lo que podemos llamar *el nuevo documental*: ¿convierte todo esto el documental actual en un acto de egocentrismo? ¿Las historias que nos cuentan los *nuevos documentalistas* son las de su objeto o sujeto de investigación o las suyas propias, su propia vida?

CASO 2: "Grizzly Man"



Fotograma de *Alan/Timothy* junto a un oso grizzly (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*).

Ficha técnica

Dirección: Werner Herzog.

Guión: Werner Herzog.

Fotografía: Peter Zeitlinger

Reparto: Documentary, Timothy Treadwell, Amie Huguenard, Warren Queeney, Willy Fulton

Producción: Lions Gate Films / Discovery Docs.

Año: 2005.

País: Estados Unidos.

Género: Documental. Drama.

Otros temas asociados: Naturaleza. Supervivencia. Animales. Osos

Web Oficial: <http://www.grizzlymanmovie.com/grizzly.html>

(*Filmaffinity*, *Grizzly Man*. Consultado 2016/04/04 15:28h.
<http://www.filmaffinity.com/es/film245053.html>.)

Sinopsis

Timothy Treadwell, recogió bajo el nombre de *Alan* más de 100 horas de video junto a los osos grizzly, entre los años 1990 y 2003, mientras "cuidaba de ellos". *Werner Herzog* decide juntar en esta película el material recogido por *Timothy* con los testimonios de personas que conocieron al chico. Así, *Herzog*, convierte lo que debería haber sido un documental sobre los osos en una (auto)biografía de *Timothy/Alan*.

El doble documental: los testimonios frente al documentalista

Igual que en el caso analizado en el apartado anterior, en "Grizzly Man", encontramos un documental construido a través de las informaciones que aportan los diferentes entrevistados. El factor común que une a estos entrevistados es que todos conocieron a *Timothy Treadwell* (vivo o muerto), también conocido como *Alan* durante parte de su vida, o que tienen algo que decir sobre él y el accidente que sufrió. La diferencia esencial con el caso anterior es que, ésta vez, tenemos una especie de doble investigación o doble dirección. "Grizzly Man", consta de un doble montaje o una doble historia y, por esta razón, voy a aclarar la diferencia entre las dos narraciones que conforman el filme.

Por una parte, tenemos el montaje del director, *Werner Herzog*, quién quiere contarnos la historia de *Timothy*. *Herzog* nos cuenta lo que a pasó a través de las entrevistas efectuadas a distintos familiares, amigos y conocidos del protagonista y, también, de especialistas en osos y otros expertos; todo esto, junto con vídeos extraídos del archivo documental, del propio *Timothy*, sobre los osos grizzly. En ellos, *Timothy*, trata de mantener a raya los osos y de explicar que estos no quieren hacerle ningún daño o de hacer ver que puede dominarlos de alguna forma³⁷.

Por otra parte, se puede decir que tenemos la narración del propio *Timothy*, puesto en la piel de *Alan* como documentalista³⁸, personaje que él mismo inventó e interpretó al grabarse junto a los osos. De esta forma, aunque el director final sea *Herzog*, la forma en cómo nos muestra los vídeos de *Alan* y los osos nos hace identificar a *Timothy/Alan* como el documentalista/investigador presente en la película, de quién podremos analizar el yo que se hace presente en esta investigación, en los mismos términos en los que se hace presente *Alejandro* en el ejemplo de "Pepe el Andaluz".

³⁷ *Timothy* les dice a los osos que se aparten, como si fuesen un perro al que puede enseñar y dominar: "go back, go back!" (*Herzog, W. 2005, Grizzly Man. min. 00:04:59*).

³⁸ Hay que tener en cuenta que *Timothy* estaba subvencionado para su trabajo y que estaba realmente documentando la situación de los osos grizzly en la zona, no se había ido ahí sin más, sino que era su trabajo.

Como en el caso anterior, en esta ocasión también tenemos una *voz en off*, solo que en “Grizzly Man”, esta voz es mucho más débil en cuanto a elemento narrativo. La voz, supuestamente de *Herzog*, no forma parte de la conversación como sucede con la voz de *Alejandro* en “Pepe el Andaluz”. En éste segundo caso, la voz del director tan solo sirve para que no olvidemos que estamos dentro de esta doble narración y transportarnos de los vídeos de *Alan* con los osos a los testimonios que hablan sobre *Timothy/Alan*. De esta forma el espectador termina comprendiendo que la temática del documental no es “los osos *grizzly*”, si no: “que le sucedió a *Timothy Treadwell* mientras trataba de proteger a estos animales”.

Podemos decir que en esta ocasión el esquema sobre el cual se construye el discurso es bidireccional, con una *voz en off* que hace de canal transportador y que nos ayuda a relacionar una narración con la otra para que no parezca que estamos viendo dos películas que podrían estar perfectamente separadas (y entonces tendríamos a un lado una película de testimonios sobre quién fue *Timothy Treadwell* y al otro lado la película de *Timothy* en el papel de *Alan*, protector de los osos *grizzly*).

Figura 3



Todas las entrevistas, aunque tienen diferencias entre ellas que veremos después, están basadas en *sucesos de vida* que nos ayudan a juntar las piezas para que el director pueda contar la *historia de vida* de *Timothy*. *Simons* (2011) explica la diferencia entre estos dos métodos:

«Los “sucesos de vida” los cuenta la persona, mientras que la “historia de una vida” la construye el investigador mediante más entrevistas y datos documentales.»

(*Simons*, 2011, p. 116)

La descripción de este método empleado para el *estudio de caso* coincide, exactamente, con lo que hace *Herzog* en su película. Utiliza las vivencias de

varios testimonios entorno a *Timothy*, junto con los vídeos que rodó el propio sujeto de estudio como documentos que complementan la historia. De esta forma *Herzog* va articulando en la *postguionización* cada una de las experiencias de las personas que trataron los cuerpos de *Timothy* y de la chica que le acompañaba, *Amie*, así como las de los familiares que cuentan como fue *Timothy* durante su vida y, finalmente, las opiniones de algunos expertos frente al caso.

Se pueden diferenciar tres tipologías de entrevistados, cada una de ellas con una función distinta a lo largo del discurso. Los primeros, aquellos a quienes les tocó recoger los restos de *Timothy* y *Amie*, tienen la función de crear una sensación de *generalización* del caso dentro del montaje del director. Es decir, permiten a los espectadores imaginar que un caso concreto, y al parecer bastante aislado, sería extrapolable a lo que podría sucederles a otras personas en circunstancias parecidas. Aunque este caso tenga sus peculiaridades tiene una parte que es generalizable. *Robert Donmoyer* define las generalizaciones y su importancia en las investigaciones cualitativas, comparándolas con las científicas, de la siguiente forma:

«One of the central aims of scientific inquiry is to create ideas that allow us to anticipate the future. Such ideas are typically referred to as predictions. Generalizations are not dissimilar. They consist of ideas –or images– that in some way allow us to understand or anticipate phenomena we have not yet encountered from phenomena we have encountered. Generalizations enable us to form expectations on the basis of prior experience.»

(*Donmoyer*, 1990, p. 171)

Podemos decir que el caso de *Timothy* es generalizable en cuanto a que nos advierte sobre los peligros de “hacer lo que él hacía”. Esta parte es explicada por *Willy Fulton*³⁹, quien encontró los restos de los chicos en el lugar de la muerte, *Sam Egli*⁴⁰ transportista aéreo que transportó los restos del interior del oso, y el que parece ser el médico forense⁴¹ del caso, aunque en ningún momento

³⁹ Entrevista a *Willy Fulton*. (*Herzog*, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:09:30).

⁴⁰ Entrevista a *Sam Egli*. (*Herzog*, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:18:01).

⁴¹ Entrevista al supuesto médico forense del caso. (*Herzog*, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:49:19).

durante su entrevista, a diferencia de los otros dos testigos de la masacre, se presenta ni aparece ningún subtítulo que le permita al espectador identificarle.



Fotograma del médico forense mostrándose muy expresivo (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*).

El director consigue, mediante las aportaciones al discurso del documental de estos tres personajes, que nos sintamos advertidos y podamos anticiparnos al futuro como dice *Donmoyer*. Es decir, en el documental, como en el *estudio de caso*, un caso concreto puede darnos pistas sobre lo que podría suceder en otro momento en una situación similar, siempre teniendo en cuenta que la referencialidad de una producción audiovisual no tiene por qué ser la misma que la de un trabajo de investigación académico.

El segundo grupo en que podemos dividir los entrevistados es el de familiares y amigos⁴², como la exnovia⁴³ de *Timothy* o sus padres⁴⁴. Todas estas entrevistas tienen la función de añadir un factor emocional y humano al discurso del documental. *Simons* (2011) habla de la implicación de los sentimientos y de la personalización de las investigaciones con *estudio de caso*, pero lo hace refiriéndose principalmente al investigador. Como explicaremos más adelante *Timothy*, en su parte del documental, también aporta una gran implicación

⁴² Entrevista a una amiga de *Timothy*. (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 01:27:25).

⁴³ Entrevista a la exnovia de *Timothy* (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:33:28).

⁴⁴ Entrevista a los padres de *Timothy*, *Val* y *Carol Drexler* (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 01:00:41).

sentimental, pero ahora voy a hablar de este aspecto refiriéndome en la forma cómo *Herzog* lo añade a su montaje final cómo director sin implicarse directamente. Ésta es una propiedad única del cine, sería muy complicado que un investigador aportase emocionalidad a su trabajo sin derrumbar la objetividad que se le supone a una investigación, ya sea cualitativa o cuantitativa.

«En el proceso de investigación no dejamos de ser quienes somos, y esto supone incluir lo que sentimos tanto como lo que pensamos. En los últimos diez años ha habido un mayor reconocimiento de la importancia de incluir en la investigación nuestro sentimientos y emociones.»

(*Simons*, 2011, p. 132)

Así, *Herzog*, consigue transmitir el dolor y la tristeza de la pérdida de una persona como *Timothy* pero lo hace documentando los sentimientos de los distintos entrevistados y no los que él mismo pueda tener hacia el sujeto de estudio o aquellos que puedan haberle impulsado a la investigación de este caso concreto. Diremos que *Herzog*, como investigador del caso de *Timothy*, trata de mantenerse al margen, buscando en todo caso las diferentes reacciones en cada entrevistado y plasmándolas más tarde mediante los planos escogidos para el montaje documental. Como dice *Simons* (2011), todo investigador es también una persona y no podemos dejar eso de lado (afirmación también aplicable a los entrevistados y no sólo al investigador). Todos los entrevistados tienen sentimientos y suelen mostrarlos durante las investigaciones, algo que puede ser complicado de plasmar sobre el papel, pero que le viene muy bien al cine documental para dotar de una *espectacularización* (*León*, 2010), a la vez realista⁴⁵, al montaje.

La tercera tipología de entrevistas que podemos discernir en este documental es la de los expertos. A lo largo del documental podemos encontrar la entrevista a un biólogo de osos⁴⁶ y al curador del Museo Alutiiq de Kodiak⁴⁷. La utilización

⁴⁵ Por ejemplo: si alguien llora frente a la cámara y llora porque se lo ha pedido el director eso es montaje; pero a su vez este llanto hace que el espectador empatice con lo que está viendo en pantalla. En este sentido lo *espectacularizado* es a la vez realista.

⁴⁶ Entrevista a *Larry Van Daele*, biólogo de osos. (*Herzog*, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:27:29).

de expertos es un método ampliamente utilizado en los audiovisuales tanto en televisión, como para el documental, en periodismo o hasta en la publicidad, y siempre se relaciona con la capacidad de convicción que éstos tienen de cara al público al cual irá enfocado el producto audiovisual. Según *León* (2014) esto es algo que el nuevo documental mantiene, aunque ha habido muchos cambios y una gran pérdida de referencialidad, el uso de expertos permanece.

«Paradójicamente, el nuevo documental suele tratar de mantener su estatus de referente del mundo histórico, utilizando recursos del documental tradicional, como la narración y la participación de expertos que hablan ante la cámara.»

(*León*, 2014, p. 25)

Otro autor que habla sobre la participación de expertos es *Luis Bassat* en su libro "La Creatividad". En este caso lo hace desde el punto de vista de la publicidad, pero a continuación, cito su explicación sobre lo que conlleva el uso de un experto, ya que ayuda a comprender el efecto que puede producir en el público, también, al ver un documental:

«El experto incrementa la confianza, destaca los beneficios de productos difíciles de mostrar y se dirige a la parte racional del consumidor por el argumento de la autoridad.»

(*Bassat*, 2014, p. 90-91)

Todas estas entrevistas dan contexto a la *historia de vida* de *Timothy Treadwell* y se contraponen, en la *postguionización*, a los vídeos que el propio protagonista grabó durante su investigación. Es en esta otra parte del documental, en este montaje paralelo de los documentos videográficos que dejó *Timothy/Alan* tras su muerte, donde encontramos una fuerte presencia del *yo* del investigador. Si finalmente se hubiese montado el documental que estaba rodando *Timothy* probablemente habría tenido un carácter mucho más subjetivo, pero el diálogo entre esa parte y las entrevistas descritas suaviza esa situación poniendo, de alguna manera, en entredicho la forma de rodar de *Timothy*, haciendo que el espectador dude hasta de la entereza mental del protagonista. Pero para poder

⁴⁷ Entrevista a *Sven Haakanson*, curador del Kodiak's Alutiiq Museum. (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:28:57).

seguir hablando del *yo* en el caso de "Grizzly Man" es importante entender primero como interfiere el *artificio audiovisual* en éste filme.

Las evidencias de *artificio audiovisual* en "Grizzly Man"

El *artificio del audiovisual* de "Grizzly Man", es decir, la preparación que requieren los planos de una película, se hace visible en varios momentos. Esta artificialidad se encuentra tanto en las entrevistas de *Herzog* a los distintos testimonios, como en la narración de la vida de los osos, del propio *Timothy León* (2014) habla de esta artificialidad desde el punto de vista que influye en la percepción, por parte de los espectadores, de los límites entre la realidad y la ficción dentro de las producciones audiovisuales.

«El problema surge cuando, a través de las nuevas herramientas, se fomenta la ambigüedad entre la realidad y la ficción, y se establece un pacto de lectura tramposo, mediante el cual se intenta mantener el valor indécimo del enunciado hacia el mundo histórico, cuando en realidad el enunciado no responde a un conocimiento cierto. Por el contrario, parece razonable exigir a este nuevo documental que permita al espectador identificar dónde termina la representación de lo real y dónde comienza el artificio impuesto por el medio.»

(*León*, 2014, p. 26)

Eso es exactamente lo que vemos en "Grizzly Man", se nota que todas las entrevistas están preparadas y pactadas, y hay tres ejemplos que me parecen especialmente representativos: la entrevista a *Jewel Palovak*, la exnovia de *Timothy*; la entrevista al supuesto médico forense; y la entrevista a los padres de *Timothy*, *los Drexler*.

Cuando se hace la entrega del reloj de *Timothy* a su exnovia, ella llora frente a la cámara, pero ¿es real ese momento⁴⁸ o forma parte del montaje⁴⁹? El otro personaje se queda parado mirando al frente y entonces la cámara se mueve hasta dejar en primer plano a *Jewel*. Ese movimiento de cámara⁵⁰ evidencia que ese momento de llanto estaba pactado con el director. Más tarde, en la

⁴⁸ (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:33:10).

⁴⁹ El artificio del cual habla *León* (2014).

⁵⁰ (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:33:11).

entrevista con *Jewel*, en lo que parece ser su salón, el artificio vuelve a evidenciarse por la iluminación: tanto ella como la ventana a contraluz están perfectamente iluminadas. ¿Cuánto material de iluminación habrá detrás de la cámara? ¿Cuánto tiempo y dinero se habrá invertido en la preparación de esta escena?

El segundo caso de artificialidad es el de la entrevista al *médico forense*⁵¹. En ningún momento de la película conseguimos saber el nombre del médico, es el único caso en el cual no aparecen subtítulos con el nombre del entrevistado. Después de esta primera sospecha vemos al personaje hablando con gran efusividad frente a la cámara, puede que demasiada efusividad por estar hablando de una autopsia que realizó. Finalmente, en el último instante⁵², se queda parado frente a la cámara mirando al infinito, otra vez el espectador puede sentir que el momento estaba pactado, provoca una sensación de distanciamiento respecto a la historia, recordándonos que se trata un *montaje documental* pero, al fin y al cabo, de un *montaje* en términos cinematográficos.

En el tercer caso, el de los *Drexler*, podemos pensar que es una familia así de pintoresca o simplemente dudar sobre si han preparado de esa forma el lugar antes de que llegasen las cámaras. ¿Puede ser natural la postura de los padres de *Timothy* frente a su casa⁵³, con todos lo objeto del jardín en primer plano y el padre cogiendo la bandera? ¿Está esa casa realmente siempre tan abarrotada de flores y objetos? ¿El director escogió lo planos para que estuvieran más saturados de colores o son los entrevistados quienes querían posar junto a todo el *atrezzo* que vemos? Es complicado llegar a dar respuesta a estas preguntas, pero si podemos poner en duda hasta qué punto la historia que nos presenta el documental es o no un montaje que el director consigue a partir de lo que algunas personas relacionas con el caso quieren contarle sobre este hecho que sucedió. Es decir: ¿cuánto influyo *Herzog* en la preparación de cada entrevista y cómo afecta esto a las versiones finales de cada testimonio?

⁵¹ Entrevista al supuesto médico forense del caso. (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:49:19).

⁵² (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:51:59).

⁵³ (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 01:00:40).



Fotograma de los *Drexler* posando en la puerta de su casa (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*).

Pero ésta artificialidad no se muestra sólo en la manipulación técnica de *Herzog*, sino que ya *Timothy*, cuando estaba él solo con los osos dejó algunos rastros del artificio televisivo o, en este caso cinematográfico, de lo que supone rodar un documental. El ejemplo más claro es un momento en el que notamos la presencia de dos cámaras⁵⁴. Aunque *Timothy*, normalmente⁵⁵, estaba solo en las montañas llevaba con él más de una cámara y hay ocasiones en las que vemos una de las dos cámaras en los planos.

Aquí es también dónde empieza a hacerse presente de forma exagerada el yo del investigador/director, ya que, no sólo habla en primera persona y decide lo que hay que filmar, sino que, además, se toma la libertad de mostrarse a sí mismo frente a la cámara con otra cámara, un acto que puede parecernos egocéntrico, característica mucho más propia del arte que de la investigación. Así, desde mi punto de vista, los vídeos de *Alan/Timothy* que se muestran en “*Grizzly Man*” son una evidencia de que el *nuevo documental* se mueve entre la investigación y el arte, intercambiando características del uno y del otro.

⁵⁴ *Timothy/Alan* aparece con una cámara de dimensiones reducidas, pero con objetivo profesional en las manos mientras se está filmando a sí mismo con otra cámara que es la que finalmente muestra el plano que vemos como espectadores (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 00:39:31).

⁵⁵ Recordemos que es ocasiones le acompañaba su novia, *Amie*.

La teleidentidad: Alan, el yo de Timothy



Fotografía preparatoria y auto-foto de *Alan/Timothy* (Timothy Treadwell Gallery. "Other animals: Timothy Treadwell". Consultado: 2016/05/17 11:03. <http://www.timothytreadwellphotography.com>).

En la parte que corresponde a los vídeos que *Timothy* grabó como documentalista, también cae constantemente en las trampas de éste artificio y lo hace identificándose a sí mismo con un personaje televisivo que se inventó para ponerse frente a la cámara: *Alan*. Hay momentos⁵⁶ en los que *Alan/Timothy* hace extensas exposiciones de sus sentimientos, interfiriendo en lo que, se supone, deberían ser sus explicaciones sobre la vida de los osos; pero lo hace en una postura que puede recordarnos perfectamente a la de un presentador de televisión. Es aquí donde vemos el ejemplo de lo que *León* (2010) llama la *teleidentidad*. Es decir, hay personas tan influenciadas por la *telerrealidad* que pasan a identificarse con ella y crean en su vida una *teleidentidad* de lo que ellos quieren ser frente a la cámara (o frente a los medios sociales de la vida *online*⁵⁷) y terminan siendo absorbidos por esa identidad.

«Según Imbert (2008), la espectacularización, por otra parte, es uno de los factores fundamentales, no el único, que explican la caracterización de la televisión actual por haber pasado de la telerrealidad a la teleidentidad, haber cambiado sus funciones sociales, practicar el transformismo y deformación, difuminar la frontera entre información y ficción (espectáculo), eliminar los valores éticos, sociales, estéticos, morales y simbólicos y, finalmente, implantar el dominio del simulacro.»

(*León*, 2010, p. 33)

⁵⁶ *Alan/Timothy* está haciendo un discurso que debería ser sobre los osos, pero es tal su implicación emocional con el tema que termina siendo una explicación de sus sentimientos. (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 01:23:22).

⁵⁷ Me refiero a las ciberidentidades que crea la gente hoy en día en redes sociales, tales como *Facebook*, *Instagram*, *Snapchat*, etc.

Y tal es este simulacro, en el caso de *Timothy* cuando se pone en la piel de *Alan*, que “Grizzly Man”, implícitamente, nos deja momentos en los cuales podemos discernir un grado enfermizo en la actitud del personaje. Esto es algo que no se dice en ningún momento a lo largo del filme, pero que se entiende a través del montaje con escenas que *Herzog* escoge. Por ejemplo, cuando vemos a *Alan* en su tienda de acampada rogando que llueva⁵⁸, es uno de los momentos álgidos en los que realmente *Timothy*, muy *puesto* en su personaje, nos deja ver hasta dónde le afecta emocionalmente el tema de los osos. También, éste momento (junto a muchos otros), nos hace entender que la *teleidentidad* del documentalista no es algo precisamente sano cuando se lleva a tales extremos, él mismo reconoce su locura: “*I’m like a fucking nut*”, algo que en los subtítulos se traduce como: “*me estoy volviendo loco*”, aunque su traducción más precisa sería la expresión en castellano: “*estoy cómo una puta cabra*”.



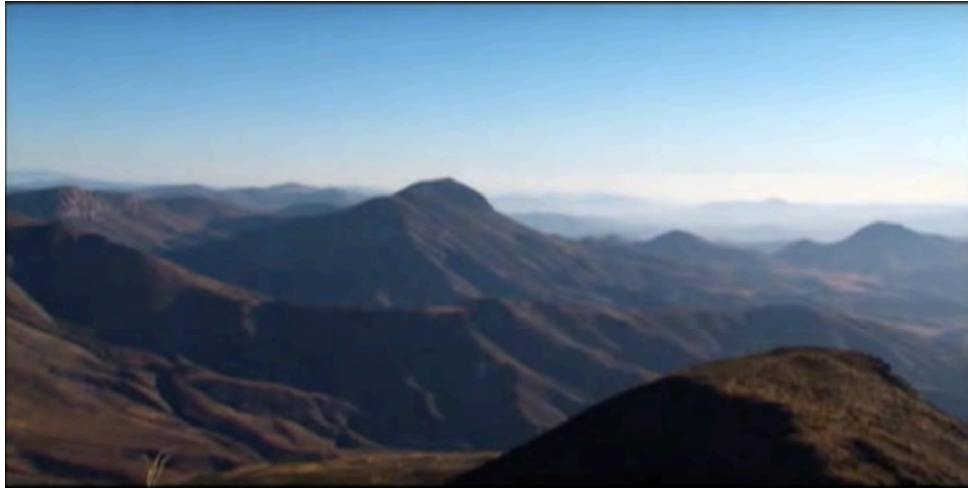
Fotograma de *Alana/Timothy* en la tienda de acampada (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*).

De esta manera podríamos llegar a afirmar, basándonos en el caso de “Grizzly Man”, que la construcción de algunas imágenes puede llevar a la locura y hasta llegar a matar, tal y como le pasó a nuestro protagonista. Vemos cómo implicarse de tal forma, le llevó a transformarse en su propio personaje de

⁵⁸ Vemos a *Alan* en su tienda de acampada chillando rogando que llueva, hasta llegar a la exageración chillando, la casualidad hace que, finalmente, empiece a llover y el personaje se siente orgulloso por ello, como si lo hubiese conseguido por si mismo. (Herzog, W. 2005, *Grizzly Man*. min. 01:12:55).

telerrealidad, transportándolo a una *teleidentidad* que afectó trágicamente a su vida, llevándolo hasta la muerte. Y con esta apreciación, volvemos a llegar al tema de la *generalización* (Donmoyer, 1990). "Grizzly Man" es un caso concreto y aislado, pero ese caso es extrapolable a lo que podría sucederles a otras personas afectadas por la *telerrealidad* o, si tratamos de llevarlo más allá, afectadas por la sociedad de la imagen en la que vivimos bombardeados de estímulos audiovisuales, donde al final, se confunde lo virtual con lo real y en donde todos y todas, hoy en día, podemos buscar la oportunidad de crear una imagen ficticia de nuestro *alter ego* en las redes.

Caso 3: "Nostalgia de la luz"



Fotograma del *Desierto de Atacama* (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*).

Ficha técnica

Dirección: Patricio Guzmán.

Guión: Patricio Guzmán.

Fotografía: Katell Djan.

Reparto: Documentary, Gaspar Galaz, Lautaro Núñez, Luis Henríquez, Víctor González, Vicky Saaveda, Violeta Berrios, George Preston, Valentina Rodríguez.

Producción: Coproducción Francia-Alemania-Chile; Blinker Filmproduktion/WDR /Cronomedia/Atacama Productions.

Año: 2010.

País: Francia.

Género: Documental.

Otros temas asociados: Dictadura chilena. Astronomía. Arqueología.

Web oficial: <http://nostalgiadelaluz.com>

(*Filmaffinity*, Nostalgia de la luz. Consultado 2016/04/23 17:15h. <http://www.filmaffinity.com/es/film129257.html>).

Sinopsis

Patricio Guzmán nos cuenta mediante una comparación constante aquello que encontramos en el cielo y en la tierra del Desierto de Atacama. Su película vincula el trabajo que hacen desde éste lugar privilegiado del planeta los astrónomos y los arqueólogos. De una forma muy poética, *Guzmán*, vincula aquello que algunos buscan en el cielo con lo que hay en el suelo del desierto y con la historia reciente de Chile.

Construcción del guión: entrevistas, dualismo y premisas falsas

En este tercer caso vemos cómo el principal método para obtener información sobre lo que *Guzmán* quiere contar en su película vuelve a ser el de las entrevistas. Estas entrevistas las podemos dividir en dos tipologías principales: las efectuadas a expertos y las hechas a personas emocionalmente implicadas en el caso. Tal y como sucedía en el análisis de "Grizzly Man" estas dos tipologías tienen funciones distintas dentro de la *postguionización* del documental.

Al igual que en "Grizzly Man", y como suele suceder habitualmente en el *nuevo documental* (León, 2014), los expertos se utilizan para suplir esa falta de referencialidad que pueda tener el guión y dar credibilidad a la historia del documental, de forma que se consigue seguir relacionando este género cinematográfico siga relacionándose con el mundo de la información o hasta de las investigaciones de rigor (sea o no esa la función real de la película).

En esta película aparecen multitud de expertos relacionados con dos campos: el de la astronomía⁵⁹ y el de la arqueología⁶⁰. Estos campos parecen totalmente opuestos, pero tal y como relata *Guzmán* en el Desierto de Atacama podemos encontrar gente trabajando para buscar tanto lo que hay en el cielo como lo que hay en la tierra de ésta localización. A través de estos dos campos el director consigue crear una comparación constante entre lo que dicen los astrónomos y lo que dicen los arqueólogos⁶¹. En 2011, cuando *Guzmán* estaba presentando su película en el Festival Punto de Vista, tuve la oportunidad de escucharle en directo, afirmando que algunas casualidades le permitieron tejer el *guión* a través de este

⁵⁹ El primer astrónomo que aparece es *Gaspar Galaz* quien no sorprende explicando que vivimos constantemente viendo el pasado y nos hace entender que los astrónomos son arqueólogos pero del cielo, ya que se basan en el pasado de la luz de las estrellas que llega a la Tierra. (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*. min. 00:14:25).

⁶⁰ En la película el arqueólogo, *Lautario Núño*, no tiene título de presentación (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*. min. 00:24:17). Para averiguar cómo se llama hay que ir a los créditos de *Filmaffinity* o a la web oficial del film donde lo presentan así: "Impresionado por el drama de los desaparecidos, enseñó a las mujeres buscadoras el arte de excavar. Les enseñó a mirar cada grano de arena para detectar en la superficie dónde puede haber un cuerpo oculto." (Guzmán, A. y Medina, V. Consultado 2016/05/06 9:30h. *Nostalgia de la luz*: Película. <http://nostalgia.delaluz.com/la-pelicula/>).

⁶¹ De alguna forma *Guzmán* consigue redirigir las entrevistas tanto a *Gaspar Galaz* como al arqueólogo que entrevista justo después para que los dos hablen de temas opuestos pero entre los que se establece una comparación generando así un dualismo entre las dos entrevistas y, por tanto, entre los dos campos de estudio, los cuales podríamos considerar totalmente opuestos. Así, los dos expertos, hablan en contraposición de: cielo/tierra; pasado de las estrellas/pasado de la tierra; transparencia del cielo/clima seco.

dualismo y generar el montaje final creando una unión entre lo que hay arriba y abajo del *Desierto de Atacama*.



Fotograma donde aparece *Gaspar Galaz*, uno de los expertos entrevistados (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*).

Esta relación, se crea en la *postguionización* a través del *relato del director*, que conecta los dos extremos mediante el tema de la búsqueda del pasado y consigue referenciar esta relación a través de los expertos que aparecen, estableciendo una constante comparativa entre lo que dicen los astrónomos y lo que cuentan los arqueólogos. Estas opiniones “contrastadas” se entremezclan con algunas entrevistas más emocionales a sujetos implicados en los propios hechos históricos que tuvieron lugar en la historia reciente de Chile. De esta forma, en “*Nostalgia de la luz*”, podemos apreciar el siguiente esquema de relación, entre lo que dice el director, lo que cuentan los expertos y lo que aportan los implicados:

Figura 4



En este caso, como en los anteriores, encontramos un *postguión* construido de forma colectiva: el director inicia una investigación sobre su tema de interés; pregunta a una serie de expertos que le dan datos sobre el lugar que quiere investigar (el desierto); el director encuentra una comparación entre los datos de expertos supuestamente antagónicos; a su vez, el director hace entrevistas a implicados en los hechos que sucedieron en el lugar objeto del estudio; los implicados aportan un punto de vista emocional que se relaciona en algún punto⁶² con la comparativa poética que el director había encontrado entre el cielo y el suelo del lugar mediante los expertos; finalmente el director consigue juntar los implicados emocionalmente con los expertos que referencian su estudio gracias a ese punto en común.

Pero, como vemos en el esquema, esta vez la colectividad de las ideas es guiada constantemente por la voz del director/investigador, quién en realidad está construyendo su propia historia (esa parte poética, que con la figura de la comparación consigue relacionar las estrellas con nuestros huesos)⁶³. Es decir, no trata de generar realmente un discurso colectivo, sino de nutrirse de aquellas pistas que el resto de participantes le aportan para crear su película. Así lo que hace *Guzmán* no es mostrar simplemente la información que ha encontrado, sino montarla construyendo aquello que él quiere decir, para que no sea solamente un documental y convirtiéndola en *cine* (en el sentido más comercial de la palabra). Podemos decir que "Nostalgia de la luz" no habla solamente de los sucesos históricos en el Desierto de Atacama y la problemática de los chilenos desaparecidos, sino que habla de cómo el calcio de las estrellas es el mismo calcio que encontramos en la tierra, en la naturaleza y, por tanto, en nuestros huesos. De alguna forma, "Nostalgia de la luz", viene a decirles a las *mujeres de Calama* que dejen de buscar en el suelo y busquen en el cielo.

⁶² En una de las entrevistas a una de las *mujeres de Calama* (las principadas implicadas emocionalmente en el historia) la mujer afirma: "sería como barrer *la pampa* (el desierto) con una telescopio, pero hacia abajo." Este es el punto de inflexión en el cual *Guzmán* consigue relacionar el trabajo que lo astrónomos hacen hacia el cielo con el de las mujeres buscando en el desierto. (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*. min. 01:03:21).

⁶³ *Gerorge Preston* explica científicamente como el calcio de las estrellas y el de nuestros huesos es el mismo: "I'm going to tell them the history of how calcium in their bones was made and that it is a history of the begginings of us, and our begginings it's all the calcium in my bones, was made it shortly alter the big Bang. We live along the trees,we also live along the stars, we live along the galaxies, we are part of the Universe and the calcium of my bones was there from the begining." (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*. min. 01:05:09).

Cuando *León* (2014) habla de la pérdida de referencialidad en el cine documental actual lo hace desde un punto de vista de las nuevas tecnologías, pero que es extrapolable también al juego del simple montaje:

«Sin embargo en el universo digital las fronteras entre la realidad y la ficción se desdibujan definitivamente. Las imágenes ya no son garantía de valor referencial, dado que las nuevas herramientas permiten construir y maquillar la realidad, de diversas formas.

[...]

A través de estos nuevos formatos, el “documental” gana en atractivo para el gran público, dado que los nuevos recursos realzan su valor de entretenimiento, logrando así competir con éxito en las franjas de programación de mayor audiencia. Sin embargo, en este nuevo paradigma, el énfasis en lo espectacular termina por minar la esencia del género como referente de la realidad. Tal como señala Landesman (2008: 34), la tecnología digital está jugando un papel significativo en la “formulación de las nuevas bases estéticas para la hibridación entre el cine de hechos y de ficción.

[...]

El problema surge cuando, a través de las nuevas herramientas, se fomenta la ambigüedad entre la realidad y la ficción, y se establece un pacto de lectura tramposo, mediante el cual se intenta mantener el valor indécimo del enunciado hacia el mundo histórico, cuando en realidad el enunciado no responde a un conocimiento cierto.»

(*León*, 2014, p. 24-26)

Todo esto que cuenta *León* podemos trasladarlo a “Nostalgia de la luz”, ya que, por mucho que *George Preston* diga que el calcio de las estrellas es el mismo de los huesos, no está refiriéndose a algo literal, sino a que ambos tienen la misma composición química. De manera que podemos afirmar que *Guzmán* construye su historia en formato documental alrededor de un argumento falaz con la intención de *espectacularizar* lo que está contando.



Fotograma de los paisajes estelares vistos desde el *Desierto de Atacama* (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*).

Cuando vemos "Nostalgia de la luz" nos encontramos ante un montaje cinematográfico, con un inicio con imágenes espectaculares que podrían haberse utilizado perfectamente en una película de ficción y, nos encontramos también, con el guión de una *voz en off* tan poético que podría pertenecer también a esa ficción. Pero lo consideramos documental porque los personajes que aparecen en pantalla son personas reales, hablando de hechos que les afectan o han afectado a lo largo de su vida.

Patricio Guzmán es capaz de hacer algo complicadísimo a través del género documental: nos hace sentir que las películas son películas aunque estén montadas con trozos de verdad. De tal manera que el director nos avisa en cierta forma de la artificialidad del montaje, pero de una manera tan delicada⁶⁴ que si te dejas llevar por la historia mientras ves la película es prácticamente imperceptible. Consiguiendo, así, acercar al espectador un tema tremendamente complicado para una película como fue la dictadura chilena y logrando enganchar al público a la historia sin que éste tenga que estar interesado por la temática del documental de antemano.

⁶⁴ A diferencia de los otros casos analizados, solamente hacia el final del film hay una referencia concreta dentro del guión a la propia película cuando la voz en off dice: "haciendo esta película..." (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*. min. 01:26:15).

La implicación emocional de *Guzmán* y la presencia del yo del investigador/director en “Nostalgia de la luz”

La implicación emocional del director/investigador en esta película, y como sucedía en los casos anteriores, queda clara desde buen principio. Después de los planos iniciales de las estrellas, inmediatamente se introduce la *voz en off* que relacionamos con el propio director. Esta *voz en off* es una presentación de la historia y del lugar (el Desierto de Atacama) en el cual se basa el resto del desarrollo, pero es también una presentación del propio director en la cual relata su propia afición por la astronomía desde pequeño. Además, mientras transcurre el discurso del director, las imágenes que se muestran son las de una casa, no lo dice en ningún momento, pero el espectador bien puede imaginar que podría ser la casa de la infancia de *Guzmán*.



Fotograma de una de las *mujeres de Calama* (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*).

No olvidemos tampoco que *Guzmán* es chileno, por tanto, el tema tratado le interesa a nivel personal. Probablemente este sea el punto que provoca que esta obra se aborde de una forma tan emocional, generando una visión poética de lo que se cuenta y dando la sensación de querer hasta intentar curar el dolor de las *mujeres de Calama* con la presentación de estas al astrónomo *Gaspar Galaz* al final de la película, a modo de sanación del dolor que estas sufren por las pérdidas de sus seres queridos y, también, a modo de final feliz dentro de lo trágico.

En este sentido, *Simons* hace un listado en su libro para detectar y controlar las posibles subjetividades con las que puede toparse un investigador en los estudios de caso. Cito a continuación algunas de las propuestas de *Simons* que permiten detectar nuestra subjetividad como investigadores antes de emprender un *estudio de caso*:

«Haz una lista de los valores que creas que influyeron en tu elección de un tema, y compáralos con los que emerjan. No es tan fácil como parece. No siempre sabemos (o no sabemos formular) nuestros valores de antemano.

Analiza todos los sentimientos y emociones profundas asociadas con tu tema de estudio. Muchas veces escogemos temas en los que tenemos hecha una inversión emocional (positiva o negativa). Ser consciente de esta realidad es un primer paso para controlar tu subjetividad.

[...]

Registra tu pensamientos, sentimientos, emociones y todo lo que sea inesperado, sorprendente o inusual: en tarjetas postales, un historial de la investigación, notas de campo o un diario de la investigación. Anota qué o quién te molestan, por qué te cuesta empatizar con una determinada persona, qué fue lo que te sorprendió tanto que tuviste que revisar tus temas o preguntas prefiguradas.

Sigue un diario del investigador para identificar los valores y los “yos subjetivos”, y rastrear sus efectos no deseados en la investigación. Utilízalo cuando pases a limpio tus observaciones, y señala de qué modo han influido en tu interpretación tus valores y subconjuntos del “yo”.

[...]

Asegúrate de que distingues entre el error y la tendenciosidad o sesgo, elimina el primero y justifica, si cabe, los segundos, documenta tus sesgos conscientes e indica los procedimientos que seguiste para minimizarlos; pide a un colega que lea una muestra de tus preguntas, observaciones e interpretaciones de las entrevistas para ver si observa algún sesgo inconsciente.

Observa cuándo tus valores, conocimientos previos y opiniones pueden ser un sesgo, y cuándo pueden mejorar la interpretación del caso.»

(*Simons*, 2011, p. 130-131)

Está claro, leyendo estas recomendaciones, que ni *Guzmán* ni ninguno de los directores de los casos de los análisis anteriores tuvieron un plan para detectar su subjetividad a lo largo de la recopilación de información y tampoco durante el montaje posterior de la película. La subjetividad del investigador que desprenden estos filmes es una de las características que parece repetirse constantemente en

el cine documental actual y una de las razones que permiten diferenciarlo de la investigación mediante *estudio de caso*.

Proyectos inacabados en vez conclusiones decisivas

Los productos tanto artísticos, como audiovisuales, son siempre un reflejo de la sociedad en la cuál se han generado. En este caso, "Nostalgia de la luz", es un reflejo de la sociedad chilena, marcada por los muertos desaparecidos durante la dictadura, es un reflejo de los sentimientos del autor del documental respecto este tema, pero es también un reflejo de la *modernidad líquida* descrita por *Bauman*. En el sentido en que, como sucede en el resto de ejemplos analizados en este TFM, los autores no pretenden dar con una solución sobre el conflicto, ni una conclusión concreta a su trabajo, sino simplemente dar a conocer el caso.

«A diferencia de la era de la modernidad sólida que la precedió, que vivía enfocada hacia la "eternidad" (una forma abreviada de referirse a un estado de uniformidad perpetua, monótona e irrevocable), la modernidad líquida no se fija ningún objetivo ni traza línea de meta alguna; más concretamente al estado de la fugacidad. El tiempo *fluye*, ya no "sigue su curso inexorable". Hay cambios, siempre los hay, siempre son nuevos y diferentes, pero no hay ningún destino ni punto final, ni tampoco expectativa alguna de cumplir una misión. Cada momentos vivido está preñado, a *un tiempo*, de un nuevo comienzo y de su final (antaño enemigos jurados, hoy gemelos siameses).»

(*Bauman*, 2010, p. 308)

Esta *modernidad líquida* se hace presente en el documental durante la segunda parte de la entrevista al arqueólogo, *Lautario Núñez*, quién habla de ese trabajo inacabado⁶⁵ e inacabable al cual se refiere explícitamente *Bauman* y que, en este caso, consiste en la búsqueda incesante de los cuerpos, una búsqueda que surge de razones sentimentales y políticas, pero que difícilmente va a llegar a una conclusión, a un final que haga que esos buscadores (y sobre todo buscadoras) puedan descansar.

⁶⁵ *Lautario Núñez* dice textualmente: "hay que vivir en estado de búsqueda constante". (Guzmán, P. 2010, *Nostalgia de la luz*. min. 01:08:03).

Esta forma de vivir en búsqueda constante que es capaz de reflejar una película documental se contrapone a las características de un *estudio de caso*, el cuál debería servir, una vez finalizado, tal y como nos cuenta *Simons*, para sacar unas conclusiones (p. 208-209) y llegar a aplicar unas políticas concretas (p. 234-235) (aunque aún sea mucha la gente que cree que las investigaciones cualitativas difícilmente puede servir para ello sin valerse de algún análisis cuantitativo).

«Esta observación sobre los estudios de caso la suelen hacer quienes no creen que sea posible desarrollar políticas a partir de un caso único, o quienes, aun aceptando que un caso pudiera servir para aportar información para la toma de decisiones, piensan que es una base insuficiente sobre la que determinar una política o justificarla.»

(*Simons*, 2011, p. 234)

Este es el punto en el cual los documentales analizados en los distintos casos que conforman este trabajo quedan más en contraposición con aquello que pretende conseguir un *estudio de caso*. Por muchas características en común que tengan un *estudio de caso* y una película documental, ésta última difícilmente servirá para cambiar algo de la situación o la historia que nos haya contado. Ni *Nostalgia de la luz* hará que las *mujeres de Calama* encuentren a sus muertos; ni *Grizzly Man* hará que casos como el de *Alan/Timothy* dejen de suceder; ni *Pepe el analuz* habrá provocado, probablemente, ningún cambio determinante en la vida de la *abuela de Alejandro*; así como veremos en el caso de *Ciutat Morta* como tampoco servirá para cambiar la legalidad española.

CASO 4: "Ciutat Morta"



Fotograma donde aparece una fotografía de *Patricia Heras* (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014).

Ficha técnica

Dirección: Xavier Arteaga y Carlos Ortega.

Guión: Xavier Arteaga y Carlos Ortega.

Fotografía: Xavier Arteaga y Carlos Ortega.

Reparto: Documentary.

Producción: Metromuster.

Año: 2014.

País: España.

Género: Documental.

Otros temas asociados: Movimiento okupa, legalidad española.

(*Filmaffinity*, Ciutat Morta. Consultado 2016/05/06 12:40h.
<http://www.filmaffinity.com/es/film324809.html>)

Sinopsis

La noche del 4 de febrero de 2006 se produjo el desalojo, por parte de la policía, de un local okupa en Barcelona. Esa noche un guardia urbano resultó herido de gravedad y *Patricia Heras* fue detenida en el Hospital. El documental cuenta el caso desde el punto de vista de algunos imputados y la injusticia que se produjo alrededor de la detenida. A través de los distintos testimonios, así como de conocidos de *Patricia* y otros expertos que aportan su opinión, se reconstruye la historia: desde la noche de la detención de la protagonista hasta el suicidio de la misma.

Estructura colectiva: testimonios de un solo lado

Al igual que los otros casos analizados anteriormente, "Ciutat Morta", emplea el método de la entrevista a múltiples implicados y expertos para ir construyendo el documental. Pero en este caso hay algunas diferencias claras en cómo se estructura el montaje de las entrevistas para terminar conformando la historia final. Estas diferencias son las que hacen interesante el análisis de este caso en contraposición con los otros tres.

Figura 5



En esta ocasión no podemos hablar de la *historia del director* ni la presencia del investigador/director en la película. En "Ciutat Morta" nos encontramos con un filme de múltiples testimonios y documentos audiovisuales que construyen una historia de manera totalmente colectiva. Evidentemente, el artificio se encuentra tras el montaje, tras los cortes y los planos finales empleados por *Xavier Arteaga* y *Carlos Ortega*. Pero en esta vez los directores han decidido mantenerse lo más al margen posible y no hacerse presentes en el montaje final.

El artificio se encuentra también en los testimonios escogidos. Estamos ante una trampa de la colectividad. Es cierto, hay multitud de expertos consultados, multitud de testimonios e implicados directos en los hechos, pero todos son del mismo lado de la historia. No sabemos si los directores fueron a pedir colaboración para el film del resto de implicados que probablemente habrían expuesto una opinión contraria, pero seguramente estos tampoco habrían querido colaborar en

un documental del cual se desprende una fuerte crítica al sistema legal español. Aunque seguramente no era lo que buscaban los directores de "Ciutat Morta", *Simons* hace algunas sugerencias sobre cómo conseguir participación de las personas en los *estudios*. Estas sugerencias parecen perfectamente aplicables a la planificación del rodaje de un documental con carácter colectivo:

- « ● Invitarlas a participar en la investigación, señalando la oportunidad que se les brinda de dar sus opiniones y defender sus intereses.
- Indicar que estamos investigando el programa, y que no pretendemos retratarlas en primer plano.
- Dejar claro nuestro deseo de que participen en un diálogo abierto para compartir conocimientos e interpretaciones.
- Explicar que una investigación con estudio de caso puede serles útil para su propio desarrollo y las cuentas que deban rendir ante una comunidad más amplia.
- Pensar en qué podemos ofrecer a cambio: transcripciones, informes breves, un resumen de las conclusiones o del estudio de caso, por ejemplo, de nuestra tesis. Pero no hay que prometer nada que esté fuera del alcance de los recursos de los que dispongamos.»

(*Simons, 2011, p. 66-67*)

Todas las pistas que nos da *Simons* son perfectamente aplicables a cualquier trabajo, documental o artístico, que requiera de la colaboración de terceros. Pienso que estos puntos son importantes en la era de la colectividad, de la comunidad y de la colaboración en la cual nos encontramos inmersos gracias a la democratización de la tecnología.

«Durante algo más de un siglo de su existencia, el género documental ha demostrado una gran capacidad para adaptarse a sucesivos cambios tecnológicos, probablemente debido a su gran variedad narratológica y a que sus procesos de producción suelen ser más sencillos que los de la ficción. En los últimos años, el proceso de digitalización ha puesto nuevamente de manifiesto la camaleónica naturaleza del documental.»

(*León, 2024, p. 25*)

A la hora de abordar algunos trabajos, éstos no llegarían nunca a su fin si no pudiésemos valernos de la ayuda de los demás. Esta colectividad, facilitada por el avance de las comunicaciones, junto con el hecho de tener al alcance de cualquiera las tecnologías audiovisuales necesarias, es la parte positiva del debate expuesto sobre la *era hipermoderna* por *Gilles Lipovetsky* y *Jean Serroy*:

«El capitalismo y el hedonismo consumista han apeado a la cultura literaria y artística del pedestal en que estaba hasta hace poco: lo insignificante tiene ya valor cultura, la época anula la diferencia de géneros, confunde las jerarquías que no hace mucho distinguían la cultura noble de la cultura de masas. Con la cultura-mundo se reduce la deseabilidad de la alta cultura y al mismo tiempo se debilita la legitimidad con que contaba: aunque la época hipermoderna es contemporánea del fortalecimiento de la autoridad de la cultura científica, lo es también del retroceso de la autoridad simbólica de la "gran" cultura. En estas condiciones, unos hablan de estado de "precultura", otros, categóricamente, de barbarie intelectual y estética.»

(Lipovetsky & Serroy, 2010, p. 113-114)

Esta descripción del arte y la cultura en la *era hipermoderna* de Lipovetsky y Serroy parece catastrófica, pero tal y como vemos a medida que avanza su discurso en el libro "La cultura-mundo", se trata de encontrar la parte positiva y que podemos aprovechar del contexto en el que estamos inmersos.

«Esta evolución en curso y que remite a la idea de "democracia participativa" es, obviamente, inseparable de las nuevas tecnologías de la información, del declive de la confianza en los dirigentes y en las grandes instituciones (Estado, partidos, sindicatos, medios de comunicación), pero también del aumento del nivel general de la educación y la competencia de los ciudadanos corrientes.»

(Lipovetsky & Serroy, 2010, p. 164)

Podemos decir, entonces, que esta colectividad tecnológica es una herramienta aún por explotar tal y como demuestran los casos de cine documental analizados en este TFM, en cada uno de los cuales, se muestran técnicas colaborativas que los hacen posibles, aunque en cada caso en un formato distinto. Como nos insinúan Lipovetsky y Serroy, debemos seguir explotando todas estas posibilidades que nos brinda *nuestra era*, algo aplicable a encontrar también nuevos caminos en el arte y la cultura que lleven esa tecnología, la cual podría resultar destructiva, a construir una nueva *era creativa* de posibilidades infinitas.

«La economía dirigida ha fracasado, la socialdemocracia hace agua por todas partes; en cuanto al neoliberalismo, no deja de enseñar cruelmente sus límites y sus injusticias a escala planetaria. Por este motivo, hoy más que nunca debe hacerse un sitio a la imaginación, a la multiplicidad de los proyectos y las ideas.»

(Lipovetsky & Serroy, 2010, p. 166)

Recursos de objetivación: documentos, expertos y el *no-yo*

Tras todo ese montaje en el que solo se muestran los testimonios del lado de las víctimas del 4-F hay varios intentos de objetivación, el primero es la utilización de vídeos de los hechos y del telediario que permiten narrar lo sucedido desde un punto de vista aparentemente externo. Son diversos los momentos en los cuales se muestran vídeos que parecen ajenos a aquellas entrevistas o planos recurso que fueron a filmar expresamente *Arteaga y Ortega*.

El primero de estos documentos es el fragmento inicial⁶⁶, el cual hace referencia a la proyección de la propia película, mostrando el artificio como hemos visto en los casos anteriores, y creando un círculo de autorreferencia a temas secundarios del filme: el movimiento okupa, la creación colectiva alrededor de una causa, los límites de la legalidad, etc.

El segundo vídeo, que no es propiamente del documental, es el telenoticias⁶⁷ donde se relatan los hechos del 4-F de forma periodística y, por tanto, de manera supuestamente imparcial. Pero como cuestionaremos más adelante, a medida que avanza la película, esta supuesta imparcialidad va quedando en duda y nos damos cuenta que con el paso del tiempo los medios regionales se olvidan del caso. Esto queda claro cuando el otro telenoticias⁶⁸ que vemos hacia el final del filme pertenece a los medios chilenos y hace referencia, principalmente a los implicados de otras nacionalidades.

Por último tenemos también un vídeo del lugar y el momento de los hechos. Es un vídeo grabado por algún vecino que estaba en el lugar con dispositivo móvil y en

⁶⁶ Vemos a la gente dirigiéndose en forma de manifestación a la toma del mismo teatro que fue desalojado la noche del 4-F. Así "Ciutat Morta" regresa al lugar de donde salió y queda relacionada con los hechos detonadores y que dan sentido al documental. (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014. min. 00:00:32).

⁶⁷ Aparece el presentador del telediario real que se emitió después de los hechos en TV3. (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014. min. 00:01:38).

⁶⁸ En esta ocasión ya no hay información en los medios nacionales o regionales y es el telediario de la CHV el encargado de relatar la detención de los dos policías implicados en el 4F por otro caso de agresiones. (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014. min. 01:34:30).

mala calidad. Lo más interesante del vídeo son las voces de los policías pidiendo que todo el mundo se ponga casco⁶⁹.

El segundo recurso de objetivación, tal y como sucedía en los casos de "Grizzly Man" y "Nostalgia de la luz", es la utilización de expertos. La mayoría de los expertos utilizados están relacionados con el tema de la legalidad y sirven para reforzar el mensaje de que las detenciones de los jóvenes supuestamente relacionados (o no) con la muerte del policía el 4-F fueron una injusticia. Otro experto que aparece es *Gregorio Morán*⁷⁰, periodista y escritor, la función del cual es dar relevancia al personaje de *Patricia Heras*.

Patricia fue una de las detenidas y es la protagonista del filme. Su medio de expresión durante todo el proceso de su detención y su estancia en la cárcel fue un blog⁷¹ donde colgaba sus poemas e impresiones sobre sus vivencias en la cárcel. *Patricia* era una persona común, una chica desconocida que se vio envuelta en un juicio por error, *Morán* hace una crítica constructiva sus escritos y es utilizado para realzar el carácter creativo de la chica ante el momento adverso por el que pasaba.

El tercer recurso de objetivación es la desaparición total del narrador/director/investigador que habíamos visto en los casos anteriores, recordemos el *fenómeno del investigador perdido* de *Johnson* (1982) (ver pág. 29). En "Ciutat Morta", contrariamente al resto de análisis, no encontramos ningún indicio de implicación emocional de los directores. Contrariamente vemos como éstos se mantienen alejados y lo consiguen eliminando esa voz de narrador omnisciente que sí aparecía en el resto de análisis. El narrador se hace solamente presente con los títulos, pero ni tan solo han utilizado una *voz en off* para locutarlos. Estos hechos (la ausencia del director y la ausencia de locuciones) crean una distancia que pone en un lugar supuestamente más objetivo, para los espectadores, el documental.

⁶⁹ Se ven agentes en una calle y se oyen gritos pidiendo: "cascos, cascos, los cascos puestos". (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014. min. 00:04:17).

⁷⁰ *Gregorio Morán* es escritor y periodista en La Vanguardia. (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014. min. 00:23:49).

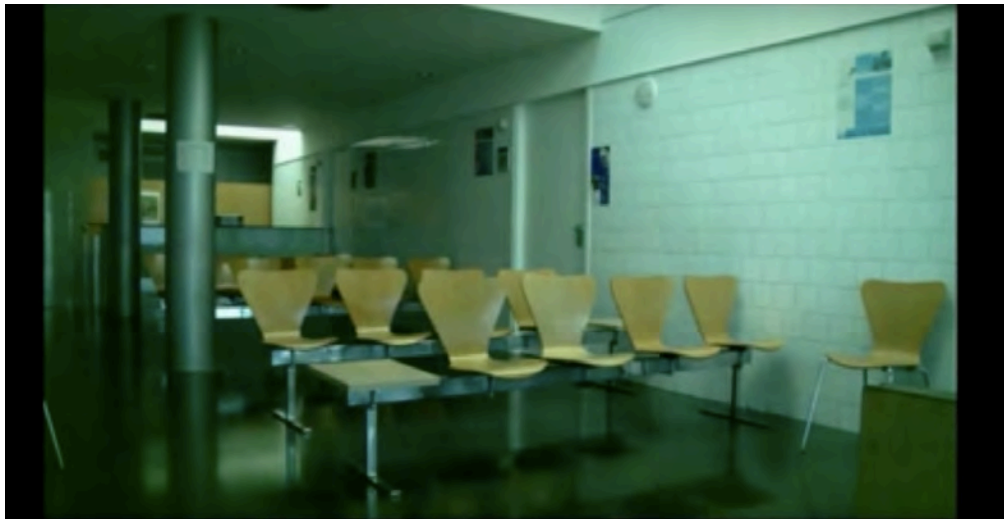
⁷¹ El blog de *Patricia Heras*: <http://poetadifunta.blogspot.com.es>.

Diremos que utilizan la herramienta del *no-yo*, esa posible narración en tercera persona que suelen tener los trabajos de investigación cualitativa, pero trasladada al cine documental. Como dice *Guba* hay algunas maneras de identificar cuándo una investigación es objetiva o, entendido de otra forma, algunos recursos que pueden utilizarse para hacer que lo sea. Uno de estos recursos que menciona *Guba* se encuentra estrictamente relacionado con la herramienta del *no-yo* que utilizan *Arteaga y Ortega*:

«It is free from personal contaminations, and/or personal biases and value have been exposed to critical examination. Again, we note the undefined terms. »

(*Guba*, 1990, p. 75-76)

La ausencia es, además, un tema constante en "*Ciutat Morta*", sobre todo, teniendo en cuenta que nuestra protagonista, *Patricia Heras*, desgraciadamente no aparece en el documental más que en algunas fotos y en un vídeo (documentos probablemente proporcionados por sus amigos). La ausencia es utilizada como modo de narración (tal y como hemos visto con el *no-yo*), a nivel de imagen y de alguna manera hasta poética, recurriendo a algunos planos recurso del documental⁷² y con una protagonista que no existe en la película aunque se hace presente todo el rato, gracias a amigos y testimonios.



Fotograma de la supuesta sala de espera del hospital (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014).

⁷² Vemos, por ejemplo, la supuesta sala de espera donde detuvieron a *Patricia Heras* pero vacía. Arteaga, X. & Ortega, X. *Ciutat Morta*, 2014. min. 00:20:08).

A lo largo del filme el espectador puede llegar a olvidarse de *Patricia* durante algunos instantes, pero la historia siempre vuelve a ella. Todos los implicados y expertos terminan hablando sobre ella y una voz *en off* generada por su propia amiga y abogada, *Silvia Villullas*⁷³, la hace presente aunque ya no esté.



Fotograma de *Silvia Villullas* locutando los textos de *Patricia* (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014).

Se puede decir que la figura retórica más utilizada en este documental y, tal y como pasaba, en parte, en "Pepe el Andaluz" es la elipsis. La protagonista no está, el director no está, en los planos recurso no hay nadie... Pero a su vez tenemos la alegoría, la voz de *Patricia* ya no existía cuando se realizó la producción, pero sus textos sí y se les pone voz gracias a la interpretación de otra persona.

Aprovechar el momento: *agenda setting*

Me parece imprescindible relacionar el *nuevo documental* con el término *agenda setting* o *establecimiento de la agenda*, propuesto por *McCombs* y sus colegas, sobre todo en el caso de "Ciutat Morta". Muchos documentales se construyen, hoy en día, como medio de comunicación alternativo, pretendiendo saltar los filtros y sesgos de los medios de comunicación convencionales.

⁷³ Vemos a *Silvia Villullas* locutando los textos que *Patricia Heras* dejó escritos en su blog. Arteaga, X. & Ortega, X. *Ciutat Morta*, 2014. min. 00:16:55).

«Nos preguntábamos: el impacto de un hecho ¿queda disminuido cuando la noticia recibe una presentación menos destacada? Aquellas especulaciones, basadas sobre la influencia de los medios de comunicación en el público, fueron las semillas para teoría del establecimiento de la agenda.»

(McCombs, 2006, p. 14)

¿Quedó disminuida la noticia de la muerte de *Patricia Heras* en los medios catalanes y españoles? Evidentemente, sí.

«En consecuencia, la agenda de los medios informativos se vuelve, en gran medida, la agenda pública. En otras palabras, los medios informativos establecen la agenda del público. Ese establecimiento de la relevancia entre el público, situando un tema en su repertorio de manera que se vuelva el foco de su atención y de su pensamiento –y, tal vez de su acción–, constituye el nivel inicial en la formación de la opinión pública.»

(McCombs, 2006, p. 25)

Y este *establecimiento de la agenda mediática* tiene que ver, muy a menudo, con los intereses políticos del momento. El caso de “Ciutat Morta” es un claro ejemplo de ellos, ya que el Ayuntamiento de Barcelona se encontraba relacionado con el 4F y algunas declaraciones del alcalde, *Joan Clos*, podrían haber perjudicado la propia institución a la larga. De esta forma, este documental, surge de la necesidad de explicar lo que “realmente” sucedió o, como mínimo, para dar voz a los implicados y homenajear a *Patricia* después de su muerte, haciendo un mínimo de justicia social y moral, ya que la legal, parece, fue algo insuficiente.



Fotograma del telenoticias chileno (Arteaga, X. & Ortega, C. *Ciutat Morta*, 2014).

“Ciutat Morta” es un documental, podríamos decir, alternativo, sobre todo en cuanto a sus métodos de difusión se refiere. Al contrario de muchos filmes no está producido para ganar dinero, sino que se hizo colectivamente simplemente para difundir la información y dar voz a los testimonios, amigos y expertos que vemos en pantalla, para dar a conocer lo sucedido entre el público que pueda interesarse ofreciendo, así, una visión alternativa y con la pretensión de generar, también, presión social alrededor de la injusticia que nos relata. Además, su visionado es gratuito⁷⁴, se encuentra actualmente colgado en la red sin ningún tipo de restricción, con el único objetivo de ofrecer información a quien quiera recibirla.

Éste es el punto donde podemos decir que la tecnología nos brinda hoy oportunidades de dar voz a historias que en otro momento no la habrían tenido y de generar una difusión gratuita que en otro momento habría sido imposible. La *era hipermoderna* nos permite ser y existir, al menos para un momento y un público concreto, dando a conocer personas y hechos que para otro tipo de sociedad probablemente serían totalmente irrelevantes.

En mi opinión, todo esto, es un camino de creatividad e inventiva que nos está llevando hacia una sociedad del conocimiento compartido y de la cultura colectiva e inmediata. Tenemos en nuestras manos (véase los dispositivos móviles *smartphone* que todos guardamos en nuestro bolsillo) la mayor cantidad de información que, jamás, una sociedad había tenido a su alcance. Tenemos la oportunidad de ser dueños de nuestra propia información y, también, de nuestro propio arte y nuestros productos creativos y/o culturales.

También es cierto, como comenta *Bauman*, que cualquier producto cultural, informativo o artístico es más fugaz que antes, pero tenemos en nuestras manos y no en las de terceros la posibilidad de expresarnos ante un público inmenso sin intermediarios a quien tengamos que rendir cuentas ni dar explicaciones de nuestras ideas, ni del formato que éstas vayan a tomar.

⁷⁴“Ciutat Morta” se puede ver de forma on-line, legal y gratuitamente, a través de varios links en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=VELkpGeXjhc>.

«Lo que más echarían de menos sería el vínculo entre belleza y eternidad, entre valor estético y durabilidad.»

(Bauman, 2006, p. 309)

Pero en nuestras manos está la oportunidad (y el deber) de explotar todas estas nuevas tecnologías de la mejor forma posible. Las cámaras tienen en común sus visores con algunas armas. Las armas pueden ser utilizadas para generar un conflicto o para defenderse y resolverlo. Todo depende del uso que se le de a la tecnología, de quién esté detrás de ella (igual que el uso de un arma depende de quién sea la persona que la lleva encima). En el caso del audiovisual sucede lo mismo, podemos generar productos destructivos o productos constructivos y es algo de lo que seremos responsables en el futuro. Cuando veamos a las nuevas generaciones alienadas por el entretenimiento y la información basura constante o cuando las veamos informadas y con la posibilidad de ser críticas con la información que llegue hasta ellas, entonces, sabremos si lo hemos hecho mal o lo hemos hecho bien.

CONCLUSIONES

Aproximación a la definición de las características del *nuevo documental*

Después de haber analizado en profundidad estos cuatro casos nos damos cuenta de que algunos patrones creativos se repiten constantemente. Deberíamos analizar todo el cine documental actual para estar seguros de que estas son las características más adecuadas para definir lo que *León* (2014) designa como: el *nuevo documental*. Pero cada una de las cuatro películas que forman este TFM cumplen con todas o casi todas las premisas siguientes:

- Hablan sobre un *caso concreto*.
- Utilizan algunas *características propias del estudio de caso* en la investigación cualitativa, pero aplicadas al cine documental.
- Usan las *entrevistas* para construir una *historia colectiva*.
- Tienen una fuerte presencia de la *subjetividad* del director en el *montaje final*.
- Nos hacen reflexionar sobre la importancia del *yo del investigador* en el cine documental actual.
- Muestran la *implicación emocional del director*.
- Muestran una *implicación emocional* de algunos entrevistados.
- Son casos aislados pero con un mensaje *generalizable*.
- Utilizan *recursos de objetivación*, con mayor o menor éxito.
- Muestran deficiencias en la *referencialidad* del cine documental actual.
- Hacen referencia al propio *artificio audiovisual* en algún momento del filme.
- Tienen una fuerte relación con la *ausencia de alguien*, aunque no en todas sea el/la protagonista.
- El avance de la *tecnología audiovisual* ha facilitado que se hayan podido producir.
- Son reflejo de la *sociedad hipermoderna*.
- No tienen una *conclusión*, dan más importancia al proceso de búsqueda/investigación que al encuentro de una solución o final.
- Nos muestran *nuevas posibilidades creativas*, a partir de la *recogida colectiva de información*, en el mundo del cine documental.

- Pueden considerar un *medio de información alternativo* mostrando *casos generalizables* desde situaciones particulares o peculiares.

Tabla 2

	"Pepe el Andaluz"	"Grizzly Man"	"Nostalgia de la luz"	"Ciutat Morta"
Caso concreto				
Características propias del estudio de caso				
Entrevistas/historia colectiva				
Subjetividad del director				
Yo del investigador				
Mensaje generalizable				
Recursos de objetivación				
Deficiencias en la referencialidad				
Referencias al artificio audiovisual				
Implicación emocional entrevistados				
Implicación emocional director				
Ausencia de				
Tecnología facilita producción				
Reflejo de la sociedad hipermoderna				
Ausencia de conclusión				
Possibilidades creativas colectivas				
Medio de información alternativo				

Si ponemos todos estos elementos en una tabla y los desglosamos vemos cómo los cuatro casos cumplen con la mayoría de las características. Hay algunos temas que no surgen o, al menos, no están tan presentes en algunos de los casos. Por ejemplo, "Grizzly Man" no muestra deficiencias en la *referencialidad*, pero esto es porque en su caso no es importante tener un documento oficial o un marco teórico, tenemos todos los vídeos del propio protagonista para referenciar la historia y hacerla indudablemente creíble para los espectadores.

"Nostalgia de la luz" también incumple diversas premisas, pero si su mensaje no es generalizable es porque el tema en sí (la dictadura chilena) ya es un tema de interés general. Por lo que hace a *la influencia del avance de la tecnología* en la producción de esta película no es algo destacable. Evidentemente la tecnología habrá intervenido en su creación, pero no es relevante, ya que los medios de *Guzmán* (quién ya es un documentalista muy reconocido), son mucho mayores que los medios de los que disponían el resto de casos.

Finalmente, "Ciutat Morta", incumple la presencia el *yo del investigador* y su *implicación emocional*, pero éstas son, precisamente, las razones por las que se escogió analizar este filme en contraposición a los otros. Además, la ausencia de estas dos características, es fruto de la búsqueda de *recursos de objetivación*. De

esta manera, mientras se elimina una de las características, la otra queda reforzada.

Aplicación práctica

Como documentalista, me gustaría explicar como en mi propio proyecto puede aplicarse la tabla de características. Éste ejercicio nos permitirá darnos cuenta de que la mayoría de las características descritas se repiten una y otra vez en el documental actual.

Mi documental, al igual que los casos que hemos visto a lo largo de este TFM surge de un *interés personal por parte del investigador* (yo). El ejemplo con el que más identificada me siento es el de "Pepe el Andaluz", ya que mi documental también habla sobre mi abuelo y del intento buscar quien fue.

Esto nos lleva a otra de las características que podemos encontrar en la tabla: la *ausencia de*, con la que me siento mucho más identificada con el ejemplo de "Ciutat Morta". El formato en como los entrevistados hablan de la persona ausente me resulta mucho más parecido y, además, es probable que utilice de una forma parecida los espacios vacios en mi filme como plano recurso.

Como en el resto de documentales analizados, nos encontramos ante un *caso concreto*, muy peculiar, pero a la vez *generalizable*. El documental habla sobre un artista muy reconocido en su momento, pero olvidado tras su muerte. Así, es *generalizable*, en el sentido que no es el único artista olvidado, muchas personas no llegan al éxito o a ser recordadas en el mundo del arte aunque vivan de ello o le dediquen toda su vida.

A lo largo de este filme también vamos a encontrar una *multitud de entrevistas*, a través de las cuales se pretende ir conociendo al personaje y algunos sucesos de su vida, así como lo que se conserva de su obra. Junto a esta característica encontramos también la de crear una *historia colectiva*, en la cual los propios personajes irán dando pistas para continuar la búsqueda de información. Por tanto, nos encontramos otra vez con las posibilidades de generar *creaciones colectivas*

gracias a la tecnología y las facilidades que nos aporta actualmente en el campo de la comunicación y de la creación.

El hecho de que yo pueda decidir confeccionar la producción completa de un documental viene dado por la disminución del tamaño y del precio de las *tecnologías*. Una producción de este tipo sería imposible si los teléfonos móviles no llevaran la calidad HD incorporada. El micro de solapa, presente algunas veces ante la cámara y que visibiliza el *artificio audiovisual* de la película, es también una muestra de que una inversión mínima se puede mejorar la calidad de la filmación. En mi caso podríamos volver a hablar, también, de la facilidad de acceso a programas informáticos de montaje no lineal.

Al contrario de lo que hemos visto a lo largo de los cuatro casos de análisis, en mi documental, sí he tratado de encontrar *documentos* para aportar una fuerte *referencialidad* a la hora de justificar las preguntas que se les hacen a los entrevistados y los giros de la historia. Estos documentos son: desde fotografías familiares, pasando por la correspondencia (tanto personal, como oficial), hasta medallas, títulos y documentación sobre premios. Normalmente, la búsqueda de una obra está basada en una foto previa o, habitualmente, cada pregunta está basada en un documento encontrado.

Podemos decir que la *referencialidad* de mi documental se mezcla con los propios *recursos de objetivación* utilizados, ya que se mostraran imágenes de los documentos para ir justificando la historia. Esta *objetivación* se va a buscar también en el hecho de construir el discurso de forma colectiva, ya que a veces lo entrevistados se contradicen y no pretendo ocultar eso en el montaje final, sino mostrarlo y dejar que el propio espectador se de cuenta. Al contrario de "Ciutat Morta", me encantaría que la *visión calidoscópica* de mi documental fuese de los dos lados.

Desde otro punto de vista, la *referencialidad* y los *recursos de objetivación*, quedan apagados por el hecho de que el *yo del investigador* se hace presente en la historia con mucha fuerza, ya que la narración viene dada directamente por mi voz como nieta del artista y explicando en el propio guión mi interés personal a la hora de iniciar la investigación. Evidentemente, este interés, surge de mi fuerte *implicación*

emocional con el sujeto de estudio. A lo largo de las entrevistas, se irá viendo como muchos de los personajes escogidos también tienen un enlace emocional con el protagonista.

El documental va a ser también un reflejo de la *sociedad hipermoderna*. En este sentido yo, de forma egoísta, decido hablar de este tema y sacarlo a la luz porque la sociedad y la tecnología del momento me lo permiten y tengo a mi alcance todo tipo de documentación y los medios para clasificarla y mostrarla. Esto lo convierte, además, en un *medio de comunicación alternativo*. Vuelvo a poner en la pantalla un tema del que ya nadie habla, ni hablaría nunca más porque no se encuentra en la *agenda mediática* (ni tan solo se encontró en su momento).

La última característica que cumplían todos los documentales anteriores es la *ausencia de conclusión*. En mi caso no puedo estar segura de si va a tener o no una conclusión clara, ya que me encuentro aún en proceso de producción. Es complicado que un documental termine sirviendo para tomar decisiones y muy probablemente me quede como el resto, en una búsqueda eterna, ya que a cada paso surge más información. Pero si me empuja un objetivo claro a seguir investigando y que va más allá de mi interés personal para conocer a mi abuelo. Mi intención siempre ha sido que algunas de las obras regresen al lugar que les pertenece y que exista información contrastada en la red sobre quién fue este pintor catalán del siglo XX.

Queda por ver si esta intención se podrá reflejar en el propio documental, pero si algo he aprendido durante mi proceso creativo y si para algo me ha servido el análisis de otros documentales, es para darme cuenta que no importa si termino mostrando una película al mundo o si termino reuniendo toda la información necesaria para construir un *website*. Lo que importa realmente es el aprendizaje a lo largo de la búsqueda de información y el haber entendido que tenemos acceso a una tecnología que nos puede permitir, de forma individual, crear información que afecte a nuestra sociedad de forma global.

Por esta razón, creo que mi documental es lo menos importante, lo que importa es que cada día nos damos más cuenta del poder comunicativo y creativo que tenemos en nuestras manos. Por tanto, cuando dejemos de mirarnos a nuestro

ombbligo de documentalista y traspasemos nuestros límites del *yo* y de la *subjetividad* presentes en nuestras obras, cuando seamos capaces de mirar a fuera y utilizar la tecnología para mostrarle al mundo las cosas que suceden más allá de nosotros mismos con la misma energía que dedicamos a *nuestros documentales*, ese día, seremos capaces de utilizar los audiovisuales para tener una sociedad *hipermoderna* mejor y mejor informada.

El documental como camino creativo

Después de haber elaborado este análisis sobre el presente del documental, considero que éste es un formato donde se mezclan la expresión artística (más personal) con los nuevos mecanismos de la información (algo que debería ir más hacia lo objetivo). *Simons* ya habla en su libro de cómo la investigación trata de utilizar formas artísticas en algunos campos. De la misma manera, el documental, es un ámbito artístico en el que podríamos seguir aplicando estrategias más propias de las investigación.

«Quedaría aún bastante trabajo por hacer para determinar la mejor manera de establecer su validez como formas de informar. Pero en algunos contextos –las artes y la salud, el mundo académico, los estudios sobre la comunidad y las profesiones aplicadas– hay cada vez más espacio para informar y comunicar mediante formas artísticas.»

(*Simons*, 2011, p. 211)

A parte, el cine documental, me resulta un camino creativo⁷⁵ aún por explotar. En él van a ser realmente importantes la relación entre el arte colectivo y las nuevas tecnologías de la información; una mezcla entre lo más personal y subjetivo y aquello más colectivo, construido desde perspectivas varias que pueden dar distintas visiones sin juzgar el sujeto u objeto documentado, simplemente, mostrándolo y sin tratar de llegar a conclusiones. Si pienso en el futuro del documental, pienso en una paradoja entre el fácil acceso personal e individual a las tecnologías y, al mismo tiempo, en la gran capacidad de interconexión que nos aportan los nuevos medios de comunicación.

⁷⁵ *Bassat, L.* 2014, p. 73-76.

Por poner un ejemplo, cuando surgieron las *webcams* caseras surgieron los *video bloggers*, quienes crearon un nuevo formato de información/opinión que surgía desde un interés personal pero que ha terminado moviendo masas convirtiendo a estos aficionados en los llamados *influencers*⁷⁶. De la misma forma, y como ya hemos comentado a lo largo del TFM, la reducción del tamaño de los equipos y la facilidad de acceso a programas de edición no lineal, hizo que mucha gente anónima se lanzase a convertirse en documentalista.

Siguiendo estos ejemplos y con el último lanzamiento en tecnología móvil, me refiero a los *smartphones* con tecnología 3D⁷⁷, parece irremediable que el documental (y, por qué no, también el arte en general) termine convirtiéndose, en un futuro próximo, más en una experiencia para los espectadores que en la visión pasiva que tenemos aún hoy día del cine y del arte en general. Espero que, en breve, dejemos de estar sentados en las salas viendo una película para ir a jugar (por el mismo precio) a ser los protagonistas de la historia y movernos libremente por el decorado gracias a las gafas de realidad virtual.

Ese es, en mi opinión, el siguiente paso a seguir en el *nuevo documental*. No solamente mostrar esas inquietudes o emociones del director a través del montaje, sino hacer que el espectador las sienta para poderle educar o concienciar de los temas tratados⁷⁸, para dejar que viva experiencias y aprenda de ellas y, también, para abrir nuevas puertas educativas, así como dotar de nuevas formas y herramientas a la propia creación⁷⁹.

Y todo esto se relaciona, como ya hemos ido viendo y como parece mostrarnos la historia del cine, principalmente con dos aspectos de la tecnología: su progresiva reducción en tamaño y la progresiva disminución de su coste. Así es como podemos vaticinar que el acercamiento de la tecnología 3D al gran público (a los

⁷⁶ “Podríamos definir a los *influencers* como personas con gran presencia y credibilidad en redes sociales gracias a su conocimiento en cierto sector.” (*Internetria*, 2015. ¿Qué es un influencer?. Consultado: 2016/05/13 19:00h.

<http://internetria.com/que-es-un-influencer/>)

⁷⁷ Aunque la mayoría de *smartphones* ya son sensibles al movimiento y son capaces de reproducir vídeos 360°, me refiero especialmente al último lanzamiento de *Samsung* con sus gafas de realidad virtual, las Gear VR. (*Samsung*, 1995-2016. “Gear VR para Galaxy Note 4”. Consultado: 2016/05/13 19:14h. <http://www.samsung.com/es/consumer/mobile-devices/wearables/gear/SM-R320NPWAPHE>).

⁷⁸ Véanse algunos vídeos en 360° que ya está publicando *National Geographic*: <https://www.facebook.com/natgeo/videos/10153608781523951/>.

⁷⁹ La aplicación *Tilt Brush* me parece la más representativa y de más utilidad para las artes gráficas. (*Google*, 2016. “Tilt Brush”. Consultado: 2016/05/13 19:43. <http://www.tiltbrush.com/>).

no-profesionales) va a generar, muy pronto, otro vuelco en la forma de entender nuestra relación con los audiovisuales, la información, la creación y el arte en general.

BIBLIOGRAFÍA

Comunicación

BASSAT, L. (2014). "Los caminos creativos de la publicidad". (ed.). En: BASSAT, L. *La Creatividad*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. pág. 73-123.

FIELD, S. (1984). "Plot Points". En: FIELD, S. (2005) (ed.). *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. 4ª ed. New York: Delta Book. pág. 142-159.

FRANCES, M. (2014). "El documental en el flujo del sistema mediático actual". En: LEÓN, B. (coordinador) (ed.). *Nuevas miradas al documental*. 1ª ed. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. pág. 28-47.

LEÓN, B. (2009). "Introducción". En: LEÓN, B. (coordinador) (ed.). *Telerrealidad: El mundo tras el cristal*. [Versión electrónica/E-Book]. 1ª ed. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. pág. 13-22.

LEÓN, B. (2010). "Alternativas a la espectacularización televisiva". En: LEÓN, B. (coordinador) (ed.). *Informativos para la televisión del espectáculo*. 1ª ed. Sevilla/Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. pág. 30-40.

LEÓN, B. (2014). "El nuevo documental y los atuendos de un género reinventado". En: LEÓN, B. (coordinador) (ed.). *Nuevas miradas al documental*. 1ª ed. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. pág. 15-27.

LEÓN, B. (2014). "Reflexiones sobre la narratividad del documental en la era transmedia. Relatos, resistencias e intervención". En: LEÓN, B. (coordinador) (ed.). *Nuevas miradas al documental*. 1ª ed. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. pág. 48-64.

McCOMBS, M. (2004). "Prefacio". En: McCOMBS, M. (ed.). (2006) *Estableciendo la agenda: El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Barcelona: Editorial Paidós. pág. 11-22.

SIKOV, E. (1893). "Editing: From shot to shot". En: SIKOV, E. (2010) (ed.). *Film Studies. An Introduction*. New York: Columbia University Press. pág. 55-73.

Filmografía

ALVARADO, A. & BARQUERO, C. (2012). *Pepe el Andaluz*. España: Alejandro Alvarado.

ARTEAGA, X. & ORTEGA, G. (2014). *Ciutat Morta*. España: Metromuster.

HERZOG, W. (2005). *Grizzly Man*. Estados Unidos: Lions Gate Films/Discovery Docs.

GUZMÁN, P. (2010). *Nostalgia de la luz*. Francia/Alemania/Chile: Blinker Filmproduktion/WDR/Cronomedia/Atacama Productions.

Globalización

BAUMAN, Z. (2010). "Salir del fuego para caer en las brasas, o el arte entre la administración y los mercados". En: BAUMAN, Z. *Mundo Consumo: Ética del individuo en la aldea global*. 1ª ed. Madrid: Editorial Paidós. pág. 277 – 318.

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. (2010). "El mundo como imagen". En: LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. *La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama. pág. 75-120.

Métodos de investigación

DONMOYER, R. (1990) "Generability and the Single-Case Study". En: EISNER, E. & PESHKIN, A. (1990). (ed.). *Qualitative Inquiry in Education: The Continuing Debate*. New York: Teachers College Columbia University. pág.171-174.

GOOGLE, 2016. "Tilt Brush". Consultado: 2016/05/13 19:43

GUBA, E. (1990). "Subjectivity and objectivity". En: EISNER, E. & PESHKIN, A. (1990). (ed.). *Qualitative Inquiry in Education: The Continuing Debate*. New York: Teachers College Columbia University. pág. 74-91.

ROMAN, L. & APPLE, M. (1990) "Is Naturalism a Move Away from Positivism? Materialist and Feminist Approaches to Subjectivity in Ethnographic Research". En: EISNER, E. & PESHKIN, A. (1990). (ed.). *Qualitative Inquiry in Education: The Continuing Debate*. New York: Teachers College Columbia University. pág.38-73.

SIMONS, H. (2011). "Introducción". En: SIMONS, H. (ed.). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Morata. pág. 19 - 27

SIMONS, H. (2011). "Capítulo I: Evolución del concepto de la investigación con estudio de caso". En: SIMONS, H. (ed.). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Morata. pág. 31-49.

SIMONS, H. (2011). "Capítulo II: Planificar, diseñar, obtener acceso". En: SIMONS, H. (ed.). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Morata. pág. 50-69.

SIMONS, H. (2011). "Capítulo III: Escuchar, mirar, documentar: Métodos de la investigación con estudio de caso". En: SIMONS, H. (ed.). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Morata. pág. 70-99.

SIMONS, H. (2011). "Capítulo IV: ¿Quiénes son ellos? Estudiar a los otros". En: SIMONS, H. (ed.). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Morata. pág. 105-119.

SIMONS, H. (2011). "Capítulo V: ¿Quiénes somos nosotros? Estudiar nuestro 'yo'". En: SIMONS, H. (ed.). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Morata. pág. 120-139.

SIMONS, H. (2011). "Capítulo X: Falsos mitos de la investigación con estudio de caso". En: SIMONS, H. (ed.). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Morata. pág. 224-236.

Páginas web

GOOGLE (2016). "Tilt Brush". *Tilt Brush*. Disponible en: <http://www.tiltbrush.com/>
Fecha de consulta: 2016/05/13 19:43h.

GUZMÁN, A. & MEDINA, V. "Película". *Nostalgia de la luz*. El Mar Films/Varanassi/Freepress. Disponible en: <http://nostalgidelaluz.com/la-pelicula/>
Fecha de consulta: 2016/05/06 9:30h.

INTERNETRIA (2015). "¿Qué es un influencer?". *Internetria*. Consultado en: <http://internetria.com/que-es-un-influencer/>. Fecha de consulta: 2016/05/13 19:00h.

NATIONAL GEOGRAPHIC (2016). "Take a 360° Journey Through Antarctic Ice".
Facebook: National Geographic. Disponible en:

<https://www.facebook.com/natgeo/videos/10153608781523951/>. Fecha de consulta: 2016/05/13 20:00h.

TIMOTHY TREADWELL GALLERY. "Other animals: Timothy Treadwell". Consultado: 2016/05/17 11:03. Disponible en: <http://www.timothytreadwellphotography.com>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2016). "emocionalidad". *Diccionario de la Lengua Española*. Edición del Tricentenario. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=EjeYTTJ>. Fecha de consulta: 2016/05/09 13:58h.

SAMSUNG (1995-2016). "Gear VR para Galaxy Note 4". Disponible en: <http://www.samsung.com/es/consumer/mobile-devices/wearables/gear/SM-R320NPWAPHE>. Fecha de consulta: 2016/05/13 19:14h.

WIKIPEDIA (2016). "Videocámara de mano". Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Videocámara_de_mano). Fecha de consulta: 2016/05/19, 10:35h.

ANEXO 1

Breve currículum de la autora

Elisenda Sánchez Casanovas

15 de marzo de 1987

Experiencia

Actualmente trabajo en *Apple Retail Spain*.

Desde 2012 – Asesora en organización de eventos y marketing freelance.

Desde 2009 – Fotografía, vídeo y diseño gráfico freelance.

Exposiciones, proyecciones y premios

2015 – Cinoscar Summer Festival – *Los Reflejos de Lola* – Premio al mejor director novel.

2013 – Sala Pare Claret, Barcelona – Exposición colectiva multidisciplinar: *Cream Kiss*, de la serie *Nude Food*.

2013 – La Marató de TV3, Alcanar – Proyección: *Los Reflejos de Lola*

REC Festival Internacional de Cinema de Tarragona 2013 – Proyección de *Los Reflejos de Lola* en la sección *My First Time*.

2013 – Teatre Bravium – Proyección: *Los Reflejos de Lola*.

2013 – Restaurante Gastronomik 2.0 – Exposición digital interactiva: *Nude Food*.

2013 – Cafè Teatre de l'Escorxador – Proyección: *Los Reflejos de Lola*.

Formación

2014 – Curso en Community Management – *Fundación UNED*.

2013 – Grado en Publicidad y RR.PP – *Universidad Rovira y Virgili* (Tarragona).

2012 – Curso en Fotografía de Moda y Publicitaria – *Escola d'Art i Disseny de Tarragona* (EADT).

2009 – CFGS Técnico Superior en Imagen y Sonido – *IES La Caparrella* (Lleida).

2007 – Bachillerato Humanístico – *IES Marius Torres* (Lleida)

Prácticas en empresa

2013 – Magical Media (Centro de Producción Audiovisual):

- Audiotoría interna de comunicación y marketing.
- Iniciación en producción cinematográfica digital (Red One, Estereoscópica y Sonido).
- Iniciación en postproducción cinematográfica digital (Sala Avid, Sala Mistika y Sala Dolby 7.2).

2009 – Universidad de Lleida (UdL) y Lleida Televisión:

- Formación en Unidad Móvil de Televisión (sonido, CPU, mixer, montaje de equipos, operador de cámara, tituladora e iluminación en plató).

2008 – De Foto (Estudio de fotografía):

- Maquetación de álbumes y montajes fotográficos.
- Retoque fotográfico.
- Ayudante de iluminación.

Idiomas

Catalán – nativo.

Castellano – bilingüe.

Inglés – nivel B2 – Acreditado en *Universitat Oberta de Catalunya* (UOC).

Obras y proyectos online

“Little things that allow art to be art”

<https://www.youtube.com/watch?v=sturstxLul8>

“#TheSelfieMaskProject”

<https://www.youtube.com/watch?v=QNjwZ-Pg-Zk>

“La tragèdia dels amants”

<https://www.youtube.com/watch?v=QNjwZ-Pg-Zk>

“Nude Food”

<https://www.youtube.com/watch?v=LIC-jLwqkCA>

“Plan de Comunicación – Magical Media”

<http://es.slideshare.net/escasnovas/pla-de-comunicaci-magical-media-2013>

“Los Reflejos de Lola”

https://www.youtube.com/watch?v=Lm6Y7nE_1NU

“Més que pell”

<https://www.youtube.com/watch?v=Tnwj-bebdYg>

“La fórmula Huxley”

https://www.youtube.com/watch?v=rl_UHAzsvQM

“Ford Fusión – Falsos Spots”

<https://www.youtube.com/watch?v=JnrMRopnD2A>

<https://www.youtube.com/watch?v=yURzMhE7KLo>

<https://www.youtube.com/watch?v=MvmZUybKuMs>

“Loterías y Apuestas del Estado – Falso Spot”

<https://www.youtube.com/watch?v=fMDmvs35UMU>

“Endesa – Falso Spot”

<https://www.youtube.com/watch?v=BmOB7ozi6mE>

“Periodisme Digital”

<https://www.youtube.com/watch?v=alwzNOHh2jA>