

NUEVOS MÁRGENES DEL CORTOMETRAJE

colección Biblioteca de Ciencias de la Información

Emilio C. García Fernández
Cristina Manzano Espinosa
Luis Deltell Escolar

NUEVOS MÁRGENES DEL CORTOMETRAJE



MADRID MMXX

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos sin el permiso y por escrito del Editor y del Autor.

Director de la Colección: Ignacio Muñoz Maestre

Maquetación: María José Revuelta

Diseño de portada: Sonia R. Revuelta

Título: *Nuevos márgenes del cortometraje*

© EDITORIAL FRAGUA

C/ Andrés Mellado, 64.

28015-MADRID

TEL. 915-491-806/ 915-442-297

E-MAIL: editorial@fragua.es

www.fragua.es

I.S.B.N.: 978-84-7074-864-6

Depósito Legal:

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
EL CORTOMETRAJE DE ANIMACIÓN COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA	15
INTRODUCCIÓN. LA VIDA ACTUAL DEL CORTOMETRAJE DE ANIMACIÓN	17
I. TEMÁTICAS RECURRENTE	20
1. La identidad	22
2. El acoso escolar	33
3. La situación social de la mujer	36
4. El mundo moderno vs. mundo tradicional	41
5. Lecciones de vida	48
II. LA TÉCNICA Y SUS ALREDEDORES	54
III. EL CORTOMETRAJE DE ANIMACIÓN EN ESPAÑA	69
1. La identidad	70
2. Ecología y futuro	75
3. Mundo moderno vs. mundo tradicional	78
4. Lecciones de vida	80
5. Reconocimiento del valor educativo	84
IV. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA TÉCNICA	87
V. APUNTES FINALES	90
REFERENCIAS	92
FILMOGRAFÍA	99

BREVE CARTOGRAFÍA DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL EN ESPAÑA DURANTE LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI	103
I. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL: VEINTE AÑOS DE CAMBIOS IMPREDECIBLES EN UN FORMATO IMPRECISO	105
1. Un formato impreciso para atrapar una sospecha	109
II. LA SITUACIÓN HISTÓRICA Y LA CONSOLIDACIÓN: VÍCTOR ERICE	113
1. Víctor Erice	115
2. Tras las huellas de Erice, los cortometrajes en los museos	123
III. EL EFECTO DE LOS PREMIOS GOYAS Y LOS FESTIVALES	128
1. Festivales especializados y nuevas plataformas	132
IV. UN FORMATO ANTE LA CRISIS ECONÓMICA	136
V. ENUNCIACIÓN DEL YO Y PASEANTES DEL CINE	142
VI. A MODO DE CONCLUSIONES: LA CAZA POR RESISTENCIA	150
 EL CORTOMETRAJE COMO FORMATO DE <i>BRANDED CONTENT</i> EN LA COMUNICACIÓN EMPRESARIAL. LO IMPORTANTE ES LA HISTORIA Y LAS EXPERIENCIAS EMOCIONALES	 157
I. EN TORNO A LA PUBLICIDAD EMPRESARIAL	162
1. Algunas ideas previas	162
2. La actividad publicitaria	165
3. Las nuevas acciones publicitarias	168
4. Valores emocionales: historias y experiencias	170
II. EN TORNO A LA PUBLICIDAD AUDIOVISUAL	174
5. Publicidad y Cine. El cortometraje como formato	175
6. Publicidad y audiovisual	177
7. Referentes publicitarios. Mensajes, prescriptores y directores	178
8. El cortometraje en la publicidad emocional	185
8.1. <i>Acercamiento al branded content, la marca y el storytelling.</i>	186
8.2. <i>Algunas producciones audiovisuales</i>	192
9. Cuatro casos singulares de branded content	207
9.1. <i>La eficiencia y el ahorro energético como proyecto audiovisual</i>	208
9.2. <i>La vida, la cultura y el paisaje a través de la luz del Mediterráneo</i>	216
9.3. <i>La realidad social española en el mensaje publicitario</i>	221
9.4. <i>Galicia, los gallegos o «la alegría de vivir»</i>	226
10. La nueva dimensión del cortometraje	232
REFERENCIAS	236
 BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES	 239
 COLOFÓN	 243

BREVE CARTOGRAFÍA DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL
EN ESPAÑA DURANTE LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL
SIGLO XXI

BREVE CARTOGRAFÍA DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL EN ESPAÑA DURANTE LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI

Luis Deltell Escolar

I. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL: VEINTE AÑOS DE CAMBIOS IMPREDECIBLES EN UN FORMATO IMPRECISO

El cine es un arte tecnológico. Desde su invención en el periodo finisecular del siglo XIX, su relación con la técnica ha sido constante. El espectáculo de las imágenes en movimiento se ha relacionado siempre con la novedad, el cambio y los nuevos avances. Es en gran medida una atracción del asombro y de la fascinación por lo tecnológico¹. Su gran virtud —dar vida a las sombras inanimadas de la fotografía— ha devenido en su destino: el continuo cambio. Así, cada generación de cineastas ha vivido una revolución tecnológica que transformó el espectáculo: el paso del cine mudo al sonoro, la llegada de los formatos anamórficos y panorámicos, el lanzamiento de la televisión, la competencia con el vídeo y, desde hace menos de un cuarto de siglo, la tecnología digital y el advenimiento de internet.

Mientras que en casi todas las artes, incluso en la fotografía, un artista podía aprender una técnica en su juventud y usarla durante toda su vida hasta devenir maestro —y, aun, enseñársela a sus discípulos, que también la podrían ejercer y transmitir a la siguiente generación—, en el cine casi la totalidad de los cineastas han visto como sus entornos de creación mudaban tan rápido que se volvían incomprensibles para ellos mismos. Leyenda, o realidad, se cuenta que los hermanos Lumière eran incapaces de entender los primeros ejemplos del montaje cinematográfico. Así, los inventores la de

1. Deltell, L.; García Crego, J. y Quero Gervilla, M. (2009). *Breve Historia del Cine*. Madrid. Fragua. Pág. 21.

las imágenes en movimiento no pudieron asimilar, y acompañar como creadores, el desarrollo del lenguaje cinematográfico tras los primeros quince años de vida de su inauguración.

Aunque en el cine afectan otros factores —como el industrial o los ciclos económicos— lo cierto es que se trata de la disciplina artística en la que resulta más difícil encontrar maestros ancianos. Salvo excepciones célebres, pocos cineastas han logrado mantener una producción constante a medida que envejecen, mientras que en la pintura, en la escultura o en la literatura la edad reviste al artista de autoridad y solvencia, en el cine ocurre exactamente lo contrario y los continuos cambios transforman las técnicas de muchos directores en procesos caducos. Los avances tecnológicos fílmicos, y la veloz obsolescencia de los mismos, transforman a la mayoría de los cineastas en dinosaurios que deben ceder su puesto a otros creadores que entiendan las nuevas herramientas y los nuevos dispositivos audiovisuales.

Pero de todos estos cambios, los acontecidos en las dos últimas décadas parecen ser los más sorprendentes y bruscos de la historia del cine. La llegada y la consolidación de internet, el ocaso de la exhibición cinematográfica en salas, la caída de la televisión generalista y el surgimiento de formatos completamente nuevos —como *youtuber*, el abandono del celuloide y el fin de los laboratorios fotográficos...— suponen una mutación enorme. Así, cualquier cineasta educado en el periodo finisecular del siglo xx, cuando aún se enseñaba a sus alumnos a rodar en celuloide y a montar en las viejas moviolas Steenbeck para 35 mm, tendrá que reinventarse y reeducarse para poder seguir grabando películas en la actualidad. Pero, también, el espectador de cine ha cambiado y se ha transformado sin quererlo en un consumidor más activo que, incluso, puede manipular y generar contenidos, como sostienen Mar Marcos Molano y Emilio C. García Fernández: «la nueva cultura del entretenimiento pasa por un nuevo espectador de cine, por un televidente; en definitiva, por usuario nativo del universo digital que, merced a la interactividad, se convierte en manipulador de contenidos»².

En los últimos veinte años, los cambios del espectáculo afectaron, por tanto, a toda la cadena cinematográfica. A saber, modificaron el sistema de producción, que abandonó el celuloide; los rodajes multitudinarios y onerosos pudieron abarataarse y simplificarse; transfiguró la exhibición con el cierre masivo de las salas del cine y con una reducción drástica de la venta de entradas; alteró las maneras de exhibición con la llegada de plataformas online y cambió incluso los formatos y los hábitos preferidos por el público,

2. García Fernández, E. C. (2016). *Historia del Cine*. Madrid. Fragua. Pág. 643.

así, el predominio y reinado del largometraje —como el modelo fílmico por excelencia— cedió a favor de las series audiovisuales o formatos reducidos —como cortometrajes o piezas de YouTube—.

El cine mudó tanto en estas dos últimas décadas que habría que plantearse qué se entiende por cine. Lógicamente el viejo concepto de un espectáculo público, que se consume en una sala —que da nombre al propio arte— y basado en largometrajes rodados en celuloide ha quedado anticuado. El cine se ha transformado tanto que resulta lógico el utilizar términos como el audiovisual, el cine-digital u otros, para referirse a esta nueva forma de consumir imágenes en movimiento. Ángel Quintana habla del espectáculo audiovisual que ha surgido «después del cine»³.

Pero han sido internet y las plataformas de vídeos, como YouTube, los que han transformado de una manera más radical la percepción del audiovisual y del arte cinematográfico. Ya que al menos en tres aspectos han modificado nuestro gusto —o, al menos, nuestros hábitos de consumo— por el audiovisual. Así lo explica Santos Zunzunegui:

De paso, conviene no perder de vista que el universo YouTube nos ha hecho conscientes de al menos tres notables aspectos que dan forma al paisaje audiovisual (por más que esta expresión se esté quedando corta para describir el estadio actual de lo que solemos llamar, en términos coloquiales, imagen) de nuestros días. En primer lugar, ha instituido el reino definitivo del fragmento como unidad creativa, entendiendo por tal algo que se presenta como arrancado de un todo del que se ignora, a menudo, su dimensión y origen y que incluso puede no existir. Después, nos ha hecho, de manera creciente, tolerantes con la baja calidad de la imagen, hasta el punto de que el criterio de calidad visual (lo que convertía a la imagen cinematográfica, en palabras de André Bazin, en una asíntota de la realidad) ya no es relevante para juzgar una obra e incluso se puede sacar partido de su cuestionamiento como testimonian artistas como David Lynch y, de nuevo, Jean-Luc Godard. Por último, ha mostrado que la imagen que ha sido convertida en unos y ceros es infinitamente maleable y que, más allá del juego de remezclar imágenes con sonidos con los que nunca se pensó se podrían acordarse, reside un universo infinito de formalizaciones ulteriores al alcance de un golpe de ratón⁴.

La tecnología digital e internet han alterado todo el espectáculo y hasta el estatuto de director-autor ha quedado reestablecido. El cineasta —o el artista en general— ha perdido su aureola analógica para convertirse en una

3. Quintana, À. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona. Acantilado.

4. Zunzunegui, S. (2012). «Prólogo». En Fernández, V. y Gabantxo, M. (Eds.) *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Pág. 14.

figura alcanzable. Lejos de la imagen de los grandes directores de cine del periodo clásico, los nuevos realizadores pueden ser niños o adolescentes que se entretienen con sus nuevos móviles, dispositivos o aplicaciones de internet. La tecnología digital ha cambiado el régimen y la relación entre el creador y su cine. Remedios Zafra lo explicaba así:

En poco tiempo ha pasado que en Internet todos nos hemos convertido en creadores potenciales, en productores creativos de mundo. La emoción primera de idear y compartir textos, imágenes, proyectos, publicar libros, hacer películas y obra aún nos hace recordar esa intensidad personal que descubrimos en la infancia frente al ejercicio creador trenzado al atardecer entre ceras como fósforos y tardes de desván.

Una emoción que pasa por alto el espejismo efectista que promueve el software y las infinitas aplicaciones (como apéndices de nuestros dedos) que dicen ayudarnos a crear hoy a golpe de clic; pero también las infinitas posibilidades de archivo y combinación de mundo derivadas de la apropiación y mezcla en la red, favorecidas por la tecnología y un mundo excedentario, donde todo lo digitalizable (cada vez más «todo») circula⁵.

Sin embargo, estos cambios, aunque enormes, no suponen nunca una ruptura una quiebra total con el modelo anterior, sino una peculiar continuidad. Del mismo modo que los hermanos Lumière no entendieron los primeros montajes cinematográficos, los cineastas del siglo xx que quisieron seguir filmando, tuvieron que aprender las nuevas formas y las nuevas técnicas para comprender el nuevo audiovisual del siglo xxi. No obstante, en estas dos décadas de modificaciones y revoluciones imprevisibles en el sector, aconteció algo tradicional en el espectáculo cinematográfico: su continuo cambio. Ya a finales de los años ochenta del siglo xx el pensador checo-brasileño Vilém Flusser aventuraba que el inminente futuro sería el de «una sociedad telemática dialogante de creadores de imágenes y de coleccionistas de imágenes»⁶.

Este continuo cambio arruinó los laboratorios de celuloide, pero hizo que surgieran rodajes mucho más ágiles y económicos; clausuró las salas de cine de muchas ciudades españolas, mas permitió un consumo máximo por internet⁷; y provocó que los formatos más versátiles y los géneros más dúctiles —como el cortometraje documental— experimentasen las

5. Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona. Anagrama. Pág. 20.

6. Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires. Caja negra. Pág. 26.

7. Deltell, L. y García-Fernández, E. C. (2013). «La promoción filmica en el universo digital. Hacia el ocaso de la exhibición cinematográfica en España». *Historia y Comunicación Social*. Págs. 203-217.

modificaciones más relevantes de su historia. Así, como dice Isabel Estrada, estos años fueron claves para la no ficción en España: «A partir de mediados de los años noventa, el género documental se revela como uno de los modos más creativos del audiovisual contemporáneo en España. La buena salud del género, su versatilidad, así como la multiplicidad de acercamientos a él por parte de los directores»⁸.

En especial, el documental breve se ha beneficiado poderosamente de estas transformaciones y mutaciones que, en los mejores casos, se han convertido en posibilidades y ventajas en la producción, la distribución y la exhibición. De ser un espectáculo menor y centrado únicamente en los noticiarios, los reportajes o las piezas artísticas ilocalizables, el cortometraje documental y experimental se ha convertido en uno de los ámbitos más importantes, dialogantes y vanguardistas de la creación de los cineastas. Desde el año 2000 y hasta nuestros días el cortometraje documental se ha transformado en un lugar de encuentro de directores y creadores audiovisuales en España.

1. Un formato impreciso para atrapar una sospecha

El cortometraje documental es un formato impreciso. Tanto su duración como su estilo son cuestionados por los estudiosos y por la crítica especializada. Es un género claramente indefinido. Curiosamente esta indefinición ha permitido que los cambios de las dos últimas décadas hayan favorecido un desarrollo sorprendente. Frente a formatos más rígidos como el largometraje comercial de ficción, los modelos más dúctiles, han logrado en estos últimos años un fantástico auge. Obras tan diversas como las cartas audiovisuales de Víctor Erice, el *videoguerrilla* de María Cañas o las meditaciones de Elías León Siminiani conviven con trabajos audiovisuales más clásicos como los de Lucina Gil o Pilar García Elegido.

Tradicionalmente el cortometraje —de ficción, de animación o documental— se entiende como toda pieza cinematográfica de poca duración. Sin embargo, no es nada sencillo acotar de una forma precisa en minutos el tiempo máximo de la obra. Algunos autores, y la propia Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, han estipulado como límite máximo los treinta minutos⁹, Emilio C. García Fernández indica que

8. Estrada, I. (2004). «El cine español en la era de la reproducibilidad tecnológica: María Cañas y la d-generación». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. N. 38.2 (invierno 2014). Pág. 295.

9. La duración propuesta por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España se debe principalmente para poder competir en los Premios Goya. Actualmente

«el metraje más apropiado para su denominación son los 11 minutos —una bobina de 300 metros—»¹⁰, los festivales de cortometrajes suelen decantarse por la idea de que son producciones de menos de veinte minutos de duración —ya que suelen cuadrar mejor en las programaciones y en pases de varios títulos—¹¹.

En los primeros años del cine y hasta la llegada del largometraje toda la producción audiovisual, como indican Alejandro de Vega de Unceta y Joaquín Cánovas Belchi, era cortometrajes¹². Con la consolidación del largometraje, con una duración estipulada de más de 61 minutos, se hizo necesario una tercera categoría. Así, en el periodo clásico del cine existía un formato intermedio entre el cortometraje y el largometraje que se definía como el medimetraje. Este duraría entre 30 minutos y 60 minutos. Dicho formato ha quedado en desuso y en la práctica el término medimetraje no se utiliza ni en la industria ni en la administración ni tan siquiera en la crítica filmica. Por ello, en la actualidad, el cortometraje se entiende de una forma muy amplia y, tal vez, demasiado indeterminada a toda producción de menos de 60 minutos, aunque lógicamente en cada festival de cine, en cada plataforma o en cada canal de distribución concreten esta duración —siendo los festivales, como hemos indicado, los que prefieren duraciones menores para enmarcar mejor sus pases y eventos de exhibición—. Por tanto, nos encontramos con una indefinición que permite que el cortometraje se expanda desde breves trabajos de pocos segundos hasta creaciones de casi una hora de duración. Por ello, en esta investigación entenderemos que el cortometraje es toda aquella producción audiovisual que no es un largometraje. Esto permite una gran flexibilidad temporal al género.

Otra de las características del cortometraje —y muy especialmente del documental breve— ha sido su esencia no comercial o, más concretamente, no industrial. Frente a otros formatos filmicos cuya rentabilidad es posible, esta enunciación —de ficción, de animación o documental— cualquier expectativa de beneficio económico es muy escasa o casi nula. De hecho, en el

se estipula en un máximo de treinta minutos, sin embargo, esta limitación de duración ha cambiado durante las diversas ediciones de dichos premios.

10. García Fernández, E. C. (2002). «En torno a algunos problemas industriales del cine español. La producción de largometrajes y cortometrajes en España». Área Abierta. Nº 2. Pág. 5.

11. El programador Jaime Alonso de Linaje indica la enorme dificultad de programar sesiones de cortometrajes de más de veinte minutos, sobre todo cuando estos preceden o acompañan a un largometraje como ocurre en SEMINCI.

12. Cánovas Belchi, J. (1996). «1896-1914. Primeros años del cinematógrafo en Madrid». En *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Gijón. Universidad de Oviedo. Págs. 53-64.

cortometraje la rentabilidad se considera cuando el productor o el director logran no perder dinero al realizar el filme. Como describe Alejandro de Vega de Unceta: «los cortometrajes no tienen una garantía comercial. Simplemente, la inversión realizada en un cortometraje es imposible de recuperar salvo en muy contadas ocasiones»¹³. En el caso de las piezas documentales y experimentales esta situación es aún más dramática, pues el cauce de exhibición y de venta de las obras es aún menor. Ciertamente, como indica Vega de Unceta, existen excepciones a esto, en el caso del cortometraje documental serían los vídeos promocionales o los reportajes pagados, pero estos se enmarcan más dentro del ámbito de la publicidad, o la propaganda comercial, que del propio formato del cortometraje documental/experimental.

A pesar del escaso beneficio que produce el formato breve este se produce de forma regular en España. La bajada de los costes de rodaje, producción y postproducción durante estas dos últimas décadas han hecho que se duplique la producción de cortometrajes. Así como analiza García Fernández, la producción durante la de los años noventa del siglo pasado la producción media estaba en cien cortometrajes anuales, sin embargo, a partir de 2010 el ICAA reconoce una media de 240 obras al año¹⁴, lo cual supone un incremento inmenso. Es verdad que en esta estadística se incluyen tanto piezas de ficción como documentales, siendo las primeras las más numerosas.

La escasa rentabilidad, la imprecisión en la duración requerida y, sobre todo, la indefinición en el contenido transforman al formato en algo inasible, dúctil y que ofrece una enorme versatilidad y mutabilidad. A diferencia de la ficción donde el espectador y el creador reconocen rápidamente el pacto del espectáculo, en el cine documental y, muy especialmente, en el cortometraje de no ficción, el pacto no se encuentra tan definido y resulta muy impreso. La primera característica que parecen cumplir estas obras breves es alejarse de cualquier modelo de trama clásica, básica en las obras de ficción. No porque no se recurra a fragmentos inventados o a simulaciones, sino más bien porque se renuncia a la construcción de una trama orquestada por un guion y representada con unos personajes claros y precisos. Mientras que en las películas de ficción se presupone la existencia de guion, más o menos cerrado, los documentales son estructuras que se construyen más en el rodaje y en sala de montaje.

13. Vega Unceta, A. (2018). «La percepción del cortometraje por los profesionales del cine español». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. [S.l.], n. 17. Pág. 431.

14. García Fernández, E. C. (Ed.) (2016). *Marca e identidad del cine español. Proyección nacional e internacional entre 1980 y 2014*. Madrid. Fragua. Pág. 77.

En el documental el pacto del espectáculo, que se establece entre cineasta y público, no se cimienta en la verosimilitud y la empatía hacia el protagonista como ocurre en la ficción¹⁵, sino que se sustenta en el carácter testimonial de la obra. El director de un largometraje del periodo clásico de Hollywood se comprometía, ante el público, a hacer creíble la historia inventada que contaba. Para ello establecía unas leyes físicas que regían el universo que narraba, todo en el guion debía cumplir estas normas para que el relato fuese verosímil. En el documental el pacto entre el cineasta y guionista se asienta en el testimonio. Como define el cineasta brasileño João Moreira Salles, la esencia de la no ficción consiste en que «él y yo hablamos de nosotros para vosotros»¹⁶. Por tanto, el documentalista atestigua que lo que cuenta ha sucedido —o puede suceder— y a diferencia de la ficción donde quebrar las leyes físicas del relato está prohibido porque rompería la verosimilitud de la narración, en el documental el cineasta puede e, incluso en los mejores ejemplos, debe quebrar todas las expectativas que el público se hiciera y mostrarle nuevas posibilidades.

En 2005, María Luisa Ortega certeramente ya lo planteó en uno de sus textos: *Nada es lo que parece*¹⁷. El género documental en España se ha poblado de falsos documentales, de obras de ensayos audiovisuales, de hibridaciones de los más diversos modos; lo cual ha provocado que esta enunciación filmica se transforme en un espacio completamente abierto. Del mismo modo que las películas de ficción han recurrido al género cinematográfico, al subgénero o la miscelánea de los ciclos temáticos, los documentales parecen acudir con frecuencia a estilos y formas de enunciación diversas: documentales creativos, ensayos audiovisuales, reportajes, biografías... entre ellos existe una enorme pluralidad y hace que algunas obras entre sí se diferencien más entre ellas mismas que entre las producciones de ficción. Así, los filmes de Elías León Siminiani, aun siendo documentales, se comportan o se asemejan más a ficciones que a documentales clásicos. Otros títulos, como los de Víctor Erice, recurren a la puesta en escena y a la creación de

15. Sobre la empatía entre héroe y público en los guiones de ficción, el teórico McKee dice: «La implicación emocional del público se mantiene como adhesivo de la empatía. Si el guionista no consigue crear un nexo entre el espectador y el protagonista no sentiremos nada». En McKee, R. (2011). *El guión. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona. Alba Minus.

16. Salles, J. M. (2005). «A dificuldade do documentário». En: Martins, J. S.; Eckert, C. y Caiuby, S. N. *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru. Brasil. EDUSC. Pág. 65.

17. Ortega Gálvez, M. L. (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid. Ocho y medio.

personajes como si se trataran de películas de ficción. Por ello, el cortometraje y el cine documental muestran un carácter poliédrico y heterogéneo.

La multiplicidad de géneros y estilos es inmensa en el cortometraje documental pues las nuevas tecnologías han habilitado formas y creaciones que difícilmente encajan con el paradigma de las piezas cinematográficas. Resulta difícil y engorroso entender los trabajos de los *youtubers* o los *videogamers* como obras fílmicas, pero, lo cierto, es que sin lugar a duda cumplen con los requisitos para ser entendidos como cortometrajes documentales, pues evitan la ficción y su duración es, casi siempre, menor de una hora. Menos complejo resulta aceptar como cortometrajes documentales a otros trabajos audiovisuales, que también utilizan las nuevas tecnologías en su creación, como los *videoguerrillas* de María Cañas o las piezas de Alberte Pagán, donde el uso de la tecnología y las plataformas online es constante.

Así, como se observa, durante las dos últimas décadas los cambios en el cine han sido constantes y continuos. El cortometraje documental en su indefinición se ha beneficiado de estas mudanzas y se ha transformado en un lugar de experimentación y de búsqueda. Por ello, se trata de un formato impreciso que ha aprovechado las ventajas de los cambios imprevisibles de estos últimos años. La no ficción permite a los cineastas explicar e investigar en medio de este enorme devenir tecnológico y social. Como sostiene María Cañas: «En la situación de marcado cambio político y social que estamos viviendo, sospechar de las imágenes es esencial para activar nuestro presente»¹⁸. Durante los últimos decenios, el cortometraje documental/experimental fue uno de los formatos audiovisuales predilectos para mostrar esta sospecha.

II. LA SITUACIÓN HISTÓRICA Y LA CONSOLIDACIÓN: VÍCTOR ERICE

Al hablar del cortometraje documental y experimental en España parece obligatorio, como indica Isleny Cruz¹⁹, comenzar mencionando a dos figuras históricas: Luis Buñuel y José Val de Omar. Pocos cineastas han aportado más a este formato que ambos cineastas. El primero de ellos realizó dos de las piezas claves del cortometraje, la obra surrealista *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) y el documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933).

18. Cañas, María: *Risas en la oscuridad*. Texto disponible en <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/mcrelo15/frame.htm>.

19. Cruz, I. (2019). «Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo». En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa. Págs. 80-81.

Pero, sus trabajos son tan lejanos en el tiempo que funcionan más como un referente simbólico que como una influencia directa en los cineastas actuales. Los cortometrajes de Luis Buñuel representan, sin la menor, duda el ejemplo máximo del alto nivel artístico y cultural que puede alcanzar una pieza breve audiovisual. Sin embargo, como decimos, las generaciones actuales se acercan a la figura del cineasta aragonés más como un símbolo cultural que como una inspiración directamente²⁰.

Algo parecido, aunque con matices, ocurre con José Val del Omar. Su obra que supone una de las cumbres del cine documental experimental. Su estilo barroco y místico y sus continuas invenciones técnicas lo transforman en un caso único en la historia del cine español. Sin embargo, en el ejemplo de Val del Omar su aptitud de creador independiente fuera de todo control industrial, sirve de modelo inspirador para muchos cineastas actuales que utilizan la nueva tecnología evocando el carácter libérrimo del autor granadino. No es raro, por ello, que se multipliquen las exposiciones, las exhibiciones y las publicaciones sobre su figura. Val del Omar representa en gran medida el antecedente de la idea del cineasta-creador autónomo capaz de rodar, montar y posproducir él mismo sus trabajos, el nuevo hombre orquesta del audiovisual²¹.

Así, la libertad que las nuevas tecnologías han ofrecido a los directores actuales, se parece mucho a la manera independiente y autónoma de trabajar de Val del Omar. Ciertamente él necesitaba un enorme laboratorio analógico para poder diseñar sus cámaras, filmar sus películas, revelar y montar sus obras en celuloide. Pero esa actitud de creador capaz de intervenir en todo el proceso, que gozan los cineastas actuales, tiene un precedente claro, y casi único, en el cine español en la figura del cineasta granadino.

Por supuesto, en España existen muchos otros ejemplos del cortometraje documental y experimental que los anteriores: figuras independientes como el arquitecto sevillano Juan Sebastián Bollaín, que en la década de los setenta del siglo pasado rodó una serie de cortometrajes sobre el urbanismo y la sociedad de su ciudad natal; las obras de Iván Zulueta, pero ninguno de ellos ha logrado crear una escuela propia cuya continuidad será clara en nuestros días —aunque las obras de ambos son reverenciadas y, por supuesto, sirven de inspiración a muchos cineastas actuales—.

20. Uno de los premios más importantes del cortometraje español fue La navaja de Buñuel otorgado por el programa «Versión Española» de RTVE.

21. Deltell, L. (2006). «El nuevo hombre orquesta: el director de cortometrajes y novel en España». Área Abierta. 16 (2).

Lógicamente cualquier trabajo sobre el cortometraje documental debe mencionar y posicionarse sobre la influencia del noticiario franquista NO-DO, que se mantuvo como el referente del cortometraje-reportaje fílmico en todos los cines de España entre 1943 y 1977, y después como Revista Cinematográfica hasta 1981. Si bien la importancia de este noticiario cinematográfico del franquismo es clave para la sociedad y la cultura del país, como reflejaron Vicente Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche²², su influencia directa en los cineastas españoles actuales es mínima —muchos de ellos nacieron en la década de los ochenta—. Los últimos años del noticiario, hace más de cuarenta años, ya reflejaban que el NO-DO había perdido todo impacto cultural o artístico en el país y era, tan solo un vestigio de tiempos pasados.

1. Víctor Erice

En el siglo XXI el primer cineasta que consolida y coloca el cortometraje documental español al máximo nivel artístico es Víctor Erice. El director había filmado en sus años aprendizaje en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) diversos cortometrajes. En todos ellos había destacado con una mirada precisa y clara. Incluso *En la terraza* (1961), su brevísima práctica de primero —muda y rodada solo con colas y material de reciclaje—, se muestra ya un uso preciso y virtuoso del tiempo y la puesta de escena²³. Sin embargo, tras sus años de escuela y del experimento de *Los desafíos* (1969) no había filmado más cortometrajes. Su carrera se había centrado en los largometrajes y, muy especialmente, hasta la inclasificable *El sol del membrillo* (1992) en las películas de ficción.

Los problemas de producción para concluir *El sur* (1983) y, sobre todo, el abandono de la financiación para *El embrujo de Shanghai* apartaron a Víctor Erice de la industria cinematográfica comercial. No obstante, a principios de siglo recibe diversos encargos no para abordar largometrajes completos, sino para enfrentarse con proyectos más breves: exposiciones museísticas o piezas pequeñas en películas de varios directores. La mayoría de estos encargos serán cortometrajes documentales y experimentales y supondrán un importante impulso para este formato en España. Lógicamente que un director como Víctor Erice, considerado por los historiadores y

22. Tranche, R. R. y Sánchez-Biosca, V. (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid. Cátedra/Filmoteca Española.

23. Deltell, L. (2016). «Víctor Erice en la Escuela Oficial de Cinematografía. Elogio de la incomunicación». *Área Abierta*. 14(2). Págs. 55-69.

críticos como uno de los grandes cineastas del país²⁴, recurra a estos filmes breves conlleva el reconocimiento y la revalorización del cortometraje.

La Morte Rouge (Soliloquio) (2006) es la primera de estas piezas que Víctor Erice dirigirá en las dos últimas décadas. Este monólogo audiovisual posee un fuerte carácter ensayístico y se sitúa en los límites del documental y la ficción. Como indica Lourdes Monterrubio²⁵, no es nada casual que el autor lo denomine «soliloquio» ya que la obra aunque parece relatar una ficción, está narrando un monólogo personal sobre la experiencia capital de la primera vez que él mismo, Víctor Erice, acudió al cine para contemplar una sesión.

Como veremos, una de las vías más exploradas por los cortometrajistas en estos últimos años será lo ensayístico, el monólogo, el diario, el soliloquio, es decir, todas aquellas formas de escritura cinematográfica del yo. El carácter documental y experimental de estas piezas es enorme no se trata de contar historias verosímiles, como decíamos en la introducción, sino de que el cineasta atestigüe y se persone en el propio filme, revele su experiencia —con sus miedos y fracasos— y su reflexión sobre un acontecimiento. Se trata de meditaciones personales que se vertebran no en un texto literario, sino en un formato audiovisual. Aunque en la historia del cine español se pueden encontrar muchos ejemplos previos a este, *La Morte Rouge (Soliloquio)* es la que eleva el prestigio del cortometraje ensayístico en España.

La cinta, como se sabe, se ambienta en los años cuarenta del siglo pasado en el País Vasco, narra la experiencia de un niño —el propio Erice aunque este siempre evita utilizar el yo y llama al protagonista *el niño*— que, acompañado por su hermana mayor, acude por primera vez en su vida a ver una película cinematográfica. En el viejo casino Gran Kursaal de San Sebastián ambos hermanos contemplan un filme de terror —*La garra escarlata (Sherlock Holmes and the Scarlet Claw, 1944)* de Roy William Neill— y *el niño* queda traumatizado. Solo lentamente comprende el significado de esas imágenes que vio y poco a poco descubre que todo aquello no es más que un pacto, el pacto cinematográfico, que permite a las personas descubrir emociones y experiencias que no estarían de otro modo a su alcance.

24. En una reciente encuesta encargada por *Caimán, Cuadernos de Cine*. Víctor Erice aparecía como el segundo director más importante de la historia del cine español, tras Luis García Berlanga. En Heredero, C. F. (2016). «La encuesta Caimán». *Caimán, Cuadernos de Cine*. Nº 49 (100). Pág. 10.

25. Monterrubio, L. (2019). «*La Morte Rouge (soliloquio)* de Víctor Erice. De trauma a fraternidad: el intersticio entre realidad y ficción». En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa.

Como han observado otros autores, Isabel Arquero Blanco²⁶ y Manuel Broullón²⁷, la película dialoga no solo con el cine de terror de los años cuarenta, sino también con la propia filmografía de Víctor Erice, en especial con *El espíritu de la colmena* (1973). La protagonista del largometraje, Ana, se queda obnubilada con la imagen de Frankenstein del mismo modo que el joven niño del cortometraje se queda aterrorizado por el asesino de *La garra escarlata*. En ambos filmes la mirada de un/a niño/a vertebra y conduce el relato. Y en ambos se recurre a una experiencia real: la narrada de forma de ficción en el cortometraje y la rodada de forma documental en *El espíritu de la colmena*. El famoso plano de Ana contemplando el monstruo de Frankenstein es una imagen documental, en la medida que Víctor Erice filmó exactamente el momento en el que la niña Ana Torrent (actriz que protagonizaba *El espíritu de la colmena*) veía el monstruo por primera vez en su vida.

No es nada casual que el miedo sirva de catarsis reveladora como dice Broullón:

En estas dos obras, el miedo, como uno de los resultados posibles de la pulsión escópica que recorre todo el siglo xx, es el catalizador que impulsa el deseo de conocimiento. El discurso funciona entonces como un velo que permite al joven inmaduro descubrir la realidad de los años cuarenta del siglo xx, momento histórico en el que están ambientadas ambas películas²⁸.

El miedo sirve a modo de gozne como un resorte que permite entrar en otra realidad. Permite construir la metáfora entre monstruo y franquismo y, con ello, revelar la sociedad paupérrima de los años cuarenta y del periodo autárquico régimen de Franco. El miedo también sirve para que se filtre la realidad en la ficción. Así, acontece «un intersticio entre realidad y ficción» en palabras de Lourdes Monterrubio, pues aunque *La Morte Rouge (Soliloquio)* y, por supuesto, el largometraje *El espíritu de la colmena* recurran a muchas estrategias de la ficción clásica para narrar algo que realmente ha acontecido; la realidad se hace presente en el propio filme por medio del simulacro. El rodaje de estas ficciones capta, al final, situaciones y momentos reales. Aunque Erice recurra al personaje del *niño*, lo cierto es que lo *ficcionado* es su propia experiencia.

26. Arquero Blanco, I. y Deltell Escolar, L. (2016). «Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice. En *Metodologías II*. Colección Biblioteca de Ciencias de la Información, 1 (103). Madrid. Editorial Fragua. Págs. 31-50.

27. Broullón Lozano, M. (2014). «Memorias filmadas: vigencia de una escuela cinematográfica». En VVAA (2014). *Actas de las XXI Jornadas de Historia de la Educación*. Palma de Mallorca. Pág. 105.

28. *Ibidem*.

La Morte Rouge (Soliloquio) es una obra compleja, poliédrica que permite múltiples lecturas. Su carácter de soliloquio —o de meditación audiovisual— la transforma en una pieza original y poco frecuente hasta su fecha de estreno en el panorama cinematográfico español. La fuerza expresiva de la propuesta de este filme de Víctor Erice invitará a cineastas y creadores a reflexionar sobre los límites del cortometraje de no ficción. Del mismo modo, *El sol de membrillo* resultaba difícil de ser catalogado como largometraje documental, pero abrió la vía a la revalorización del documental creativo —dentro de la industria estatal y, sobre todo, revalorizó el formato en los festivales de cine internacionales—, *La Morte Rouge (Soliloquio)* con su difícil clasificación —y excelente resultado artístico— permitió que el cortometraje documental se reconociese como un formato valioso y prestigioso para la experimentación.

Un dato nada menor es que la película se rodó con un equipo mínimo, reducido y con un presupuesto escaso. No solo se trata de una pieza breve, sino que su propia producción rompe con la idea de los grandes presupuestos. El primer cortometraje documental prestigioso del siglo XXI es, también, un filme de recursos mínimos. En una industria cinematográfica como la española que parece vivir en una sempiterna crisis, el hecho de que directores consagrados como Víctor Erice rueden productos de bajo presupuesto supone un enorme aliciente y una gran ejemplaridad de las posibilidades creativas del arte.

Así para rodar *La Morte Rouge (Soliloquio)* el director de cine vasco se transforma en operador, fotógrafo, montador y hasta decorador del filme. El propio Víctor Erice lo describía así: «Cuando hice mi primera película tenía a mis órdenes a cuarenta personas. Ahora he trabajado solo. Yo llevo la cámara, me ocupo de las luces, pongo la voz, hago los ruidos, me ocupo de ir a comprar el material que necesito para la decoración»²⁹. El cineasta recupera la idea de francotirador libre y autónomo que ya vimos en Val del Omar. La tecnología digital mucho más barata y sencilla en su manejo le permite filmar producciones más económicas y hasta ensayar para proyectos futuros que, tal vez, nunca se concluyan. Simplemente se tratan de ejercicios de estilo. «El cineasta incluso puede considera la obra como un esbozo susceptible de retomarse al cabo de unos años. La ligereza de la cámara y el bajo coste de rodaje han creado una especie de poética del devenir»³⁰.

29. Martí, O. (2007). «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales». *El País*. 25/09/2007.

30. Quintana, Á. *Op. Cit.* Pág. 152.

La Morte Rouge (Soliloquio) se acompañó de otro proyecto breve y de carácter de no ficción: la correspondencia fílmica entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami. Este carteo se produjo gracias a la intervención de los comisarios Alan Bergala y Jordi Balló que invitaron a ambos cineastas a mandarse cartas audiovisuales. Aunque existían correspondencias fílmicas previas esta supuso una increíble ruptura pues no se presentaban como fragmentos de una película conjunta, sino como piezas individuales que se enlazaban una tras otra, para luego ser contempladas en una exposición museística.



[Fotograma de *La Morte Rouge (Soliloquio)* (Víctor Erice, 2006)]

Este elemento museístico es clave en el valor de estas obras para el devenir del cortometraje documental, pues servirá para abrir nuevos lugares de exhibición. Los museos han sustituido en estos años a las salas tradicionales de cine en muchos casos. A principios del siglo xx casi ninguna pantalla comercial española proyectaba cortometrajes, salvo algunos escasos pases organizados por la exhibidora Golem o durante las semanas de festivales, el pequeño formato había abandonado los cines. Sin embargo, gracias a estas conversaciones, Erice y Kiarostami muestran otra vía de exhibición para los filmes breves: los museos y los espacios de arte. Así, durante este último cuarto de siglo el cine ha entrado en los museos, no solo como programación en programas de películas, sino sobre todo como piezas artísticas en exhibiciones y

muestras diversas. Esto conlleva un cambio profundo en la relación entre el espectador con el cortometraje y así lo indica Norberto Mínguez:

El hecho de que el espacio inicial de exhibición de esta correspondencia sean instituciones museísticas o centros culturales probablemente otorgue a la experiencia estética del público un carácter singular al haberse alterado de alguna manera el dispositivo tradicional con la obra cinematográfica se relaciona con el espectador. Éste abandona su posición estática en la sala oscura, siendo capaz en el museo de intervenir con su movilidad corporal en la selección orden y duración del visionado de las obras expuestas³¹.

Las correspondencias de Víctor Erice con Abbas Kiarostami supusieron un éxito sin precedentes en el mundo del arte y pronto surgieron nuevas parejas de directores que se enfrentaron a este reto: José Luis Guerín y Jonas Mekas. Y se extendió a un modo de aprendizaje para escuela de cine y facultades de comunicación audiovisual de toda España.

Cinco años después de las correspondencias, Erice presentó un nuevo cortometraje documental «Cristales rotos» («Vidrios partidos», 2012). Este trabajo surgía de un encargo colectivo para festejar la capital cultural de la ciudad portuguesa Guimarães y era uno de los episodios de la película *Centro Histórico* (2012) en la cual intervinieron los cineastas: Pedro Costa, Aki Kaurismäki, Manoel de Oliveira y el propio Víctor Erice. Los cuatro directores aceptaban esta sugerencia de la Fundación Ciudad de Guimarães para filmar alguna historia relacionada con el área urbana de esa población portuguesa.



[Fotograma de «Cristales rotos» episodio dirigido por Víctor Erice en *Centro histórico* (2012)]

31. Mínguez Arranz, N. (2019). «Presentación». En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa. Pág. 9.

Para su capítulo Erice escoge el modo de enunciación del documental y narra la historia de una fábrica lusa que fue fundada en 1845, a las afueras de Guimarães, en el Concejo de Santo Tirso, en el Valle del Ave. Esta compañía logró imponerse en el periodo finisecular siglo XIX como la compañía textil más importante portuguesa y en el siglo XX llegó a ser la segunda con más volumen de toda Europa. Sin embargo, en los años noventa comenzó su paulatino retroceso y terminó cerrando y despidiendo a la plantilla al completo. Ahora lo único que se conserva de aquella próspera compañía son las ruinas de la fábrica, que fue construida en estilo modernista portugués, y una gran fotografía sin datar, que refleja el comedor de la empresa llena de obreros anónimos que comen en la hora del almuerzo. Esta imagen será el eje central del relato.

El cineasta presenta una puesta en escena en apariencia muy sencilla para su obra, diversos empleados de la compañía textil cuentan su historia en el antiguo comedor de la fábrica. Tras ellos está la enorme fotografía del comedor la fábrica en una fecha, como decimos, imprecisa. En los primeros minutos del visionado el cortometraje puede parecer sencillo e, incluso, simple en su construcción pues asemeja un documental de cabezas parlantes. Sin embargo, a medida que la cinta transcurre, se descubre la estrategia utilizada por Víctor Erice, se trata de una propuesta singular que reside en la construcción de falsa puesta en escena: los obreros en realidad son actores no profesionales que, aunque dicen textos reales, han sido aleccionados y dirigidos por Erice. Muchos de estos intervinientes realmente trabajaron en la compañía textil, pero en el filme dramatizan las experiencias de otros empleados y las cuentan según les ha aconsejado y guiado el cineasta.

En «Cristales rotos» la imagen cede su papel esencial y es la palabra lo que toma la importancia del relato. La fotografía, las ruinas del edificio y los rostros de los propios obreros no refleja el conflicto real del trabajo:

«Cristales rotos» es una película que desde el principio muestra un claro cuestionamiento de las imágenes y de los sistemas de representación. Víctor Erice, como plantea Didi Huberman, desconfía de la multiplicidad de las imágenes. En un momento en el que las pantallas y el universo audiovisual nos rodean plenamente, este cineasta realiza una pieza en la

que la imagen en sí parece estar en segundo plano, frente a aquello que dice en el diálogo, es decir, a la imagen oral³².

El trabajo de Erice supone una ruptura con las expectativas del público. El espectador comienza a ver el cortometraje como un documental de entrevistas, pero a medida que el filme avanza percibe que «Cristales rotos» es una estructura mucho más compleja y abierta. Una de las grandes virtudes de la no ficción es, como hemos visto, ese continuo juego en las reglas del pacto entre cineasta y espectador.

Como se observa, el trabajo de Víctor Erice revaloriza el formato del cortometraje documental por muchos motivos, pero, sobre todo, porque representa una triple ruptura con el canon cinematográfico tradicional. Primero quiebra con la prevalencia de la ficción, como director educado en una escuela tradicional sus primeras obras y sus primeros largometrajes eran películas de ficción, pero en los últimos trabajos —ya desde *El sol del membrillo*— se alejó de los mismos para adentrarse en los modos híbridos de la no ficción. El hecho de que un cineasta consagrado renuncie —voluntariamente³³— a las estructuras *ficcionadas* y acuda al documental supone una ruptura nada frecuente en la tradición cinematográfica; la segunda rotura es que abandona el formato del largometraje para recurrir a modelos más breves, cortometrajes; y la tercera quiebra que nos presenta Erice es que estos filmes dejan de estar pensados para la sala cine. El lugar capital que ocupa el largometraje de celuloide y la sala de cine para su exhibición y comercialización se rompen. Erice lo expresa con claridad en esta entrevista:

El cine para la gente de mi generación era el lugar de la revelación. Era una ventana abierta al mundo en una época en que España era un país siniestro y cerrado. Te permitía ser ciudadano de ese mundo en vez de súbdito del caudillo. Era un lugar de evasión y aprendizaje, un país sin fronteras. Mis amigos los hice en el cine, compartiendo y descubriéndonos complicidades a partir de las películas. Luego, con la televisión, y más tarde con la

32. Arquero Blanco, I. y Deltell Escolar, L. (2016). «Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice. En *Metodologías II*. Colección Biblioteca de Ciencias de la Información, 1 (103). Madrid. Editorial Fragua.

33. Una excepción a esa renuncia de la ficción fue durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, cuando Hollywood y sus primeros directores decidieron sumarse al apoyo bélico filmando documentales de propaganda incluidos en la serie que coordinaba Frank Capra ¿Por qué luchamos? (*Why We Fight?*, 1942-1945). La circunstancia de la guerra es indiscutiblemente una causa mayor en este caso. Así, no sorprende, que tras la victoria aliada estos directores mostraron poco interés en seguir filmando documentales y volvieron a la ficción.

multiplicación de las formas de entretenimiento, se ha destronado al cine de su condición de monarca del ocio³⁴.

El cortometraje documental, como el cine en su conjunto, ha perdido su «condición de monarca del ocio». Necesariamente, esta mudanza encamina a los cineastas a buscar nuevos espacios y diferentes lugares para mostrar sus obras. Lo sorprendente es que mientras que el cine pierde su estatuto popular, logra entrar como artefacto artístico en los museos. En el momento que el cine ha sido abandonado por el público masivo, se transforma en un objeto digno para los centros de arte más elitistas. En esta situación de cambio *La Morte Rouge (Soliloquio)* y las correspondencias entre el cineasta vasco y Kiarostami muestran como el cortometraje documental español puede exhibirse en los museos de arte contemporáneo más importantes de España, no como un producto menor sino como verdaderos artefactos artísticos.

2. Tras las huellas de Erice, los cortometrajes en los museos

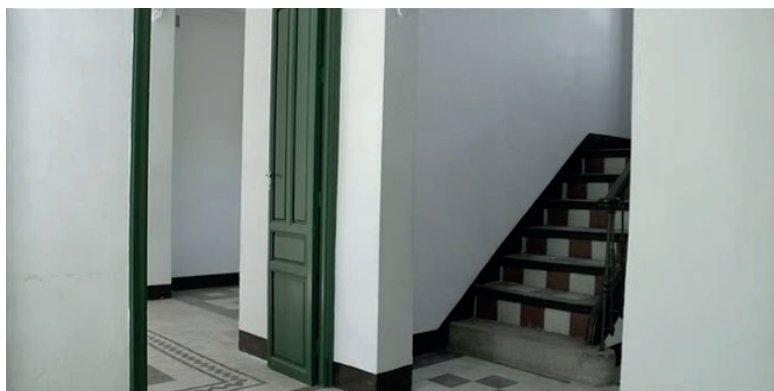
La relación entre los cortometrajes —y el cine en general— y los museos es lejana en el tiempo. Los principales museos de arte habían generado filmotecas y colecciones sobre algunas piezas fílmicas que consideraban de interés. El propio Luis Buñuel colaboró en la sección de documentales del MOMA e Nueva York tras el final de la Guerra Civil Española. Sin embargo, los museos no exhibían las películas en las salas de las colecciones permanentes o en las muestras temporales, sino que los filmes se proyectaban en los teatros o en los cines que tenían dentro del propio museo. Es decir, el proceso consistía en instalar en alguna dependencia del museo una sala de cine sin considerar a la película como un objeto propiamente museístico o de la colección de la institución. No obstante, desde el periodo finisecular del siglo xx el fenómeno ha virado significativamente y las películas —y las instalaciones audiovisuales— han sido propuestas como unas obras más de la colección e integran las colecciones permanentes o temporales. Alfonso Puyal explica así esta última relación entre museo y cine: «Finalmente, en esa confluencia entre cine y museo (...) se encuentran las exposiciones sobre directores que están integrados en las políticas del “cine de autor”. Son

34. Martí, O. (2007). «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales». *El País*, 25/09/2007.

proyectos museísticos para los cuales los realizadores aportan —ya sea por encargo o por iniciativa personal— un corpus específico de obra»³⁵.

En el año 2009 Pere Portabella presentó *Mudanza* (2009) un filme que surgía del encargo del prestigioso comisario de arte Hans Ulrich Obrist. Este le solicitaba expresamente al director y productor catalán que interviniese en la Huerta de San Vicente, donde se sitúa la casa-museo de Federico García Lorca en Granada. Portabella decide filmar la mudanza del centro andaluz especializado en el poeta granadino. En el cortometraje se contempla como todos los objetos que pertenecieron a la familia de García Lorca son empaquetados con mimo y son transportados a un almacén donde serán guarecidos hasta la renovación de la institución.

Aunque se puede contemplar en una sala de cine tradicional, *Mudanza* fue pensada para ser expuesta como una obra artística más dentro de los museos. Hans Ulrich Obrist planteaba que esta cinta fuese una parte integrante de una exposición temporal, por ello el filme viajó por diversos museos comenzando en la más relevante de las instituciones contemporáneas españolas el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Portabella acierta en la propuesta de *Mudanza* pues este documental se enfoca en describir los espacios y los objetos —todos ellos valiosos por haber pertenecido a la familia García Lorca—, así, se crea una dinámica entre los dos museos —la casa de García Lorca y la institución donde se expone-exhibe el cortometraje—. El posible visitante ve el cortometraje en la exposición de otro museo —que también acumula objetos valiosos—, ambos espacios tienden a unirse en la contemplación del filme.



[Fotograma de *Mudanzas* (Pere Portabella, 2012)]

35. Puyal, A. (2012). «Cineastas en el museo: José Luis Guerín». *Archivos FilMOTECA de Valencia*. N. 69, abril 2012. Pág. 110.

En el año 2004, Basilio Martín Patino —sin duda, uno de los cineastas españoles que más había probado en sus películas documentales con la no ficción— presentó *Homenaje a Madrid* (2004) una instalación para PhotoEspaña 2004 en el Centro Conde Duque de la capital. Esta consistía en una proyección multipantalla —se valió de tres proyectores distintos—. Martín Patino comparaba el heroísmo de los madrileños durante Guerra Civil Española, con el civismo de los nuevos madrileños tras los atentados terroristas del 11-M. En este proceso el director toma imágenes de la actualidad, pero también remonta y usa fragmentos de sus antiguos largometrajes *Madrid* y *Caudillo*, de esta última toma la lectura del poema “Madrid 1936” que hizo Héctor Alterio.

Otro de los grandes cineastas que han llevado sus cortometrajes a las salas de un museo es José Luis Guerín. El éxito de su largometraje documental *En construcción* (2001), le confirmó como uno de los directores de no ficción con más talento y éxito en España. Además, igual que había hecho Víctor Erice —con quien disfruta de una intensa relación de amistad e intercambio filmico— su cine devino de la ficción al documental. El paso de los cineastas de la ficción a la no ficción, es como vimos, una de las prácticas más sorprendentes de estas dos últimas décadas. Sus proyectos audiovisuales para centros museísticos han sido claves para revalorizar el formato del cortometraje documental y darle una consistencia de artefacto cultural de máximo nivel.

Tres son las aportaciones más importantes de Guerín en este viaje hacia el museo: la correspondencia entre Jonas Mekas y él mismo (que ya citamos y era una continuación del carteo audiovisual de Erice y Kiasrostami), *Las mujeres que no conocemos: Film de 24 cuadros* (2007) para la Bienal de Venecia de 2007 y *La dama de Corinto*. La primera de ellas, *Las mujeres que no conocemos: Film de 24 cuadros* (2007), es una video instalación —en palabras de Guerín: instalación fotosecuencial— que se ideó para en la 52ª Bienal de Arte de Venecia y fue exhibida entre junio y noviembre de 2007 en el pabellón de España. *Las mujeres que no conocemos: Film de 24 cuadros* consistía en diversas proyecciones que mostraban fotografías de mujeres y se entendía como un boceto previo —o, tal vez, un derivado— del largometraje de ficción *En la ciudad de Sylvia* (2007), dirigido por el propio cineasta. No existía una narración cinematográfica clásica, sino que la secuencia temporal de las fotografías permitía generar en el espectador un camino o un posible recorrido que evocaba una narrativa abierta. Tan importante como las propias imágenes eran los vacíos que se creaban entre ellas. «Guerín

vuelve a mostrar su pasión por los orígenes del cine. O lo que es lo mismo, por la fotografía. Y especialmente, por las secuencias de retratos, aquellas que permiten imaginar historias esbozadas a partir de retazos o pecios»³⁶.

Las mujeres que no conocemos: Film de 24 cuadros se trataba de una instalación que aunque establecía un diálogo con el espacio (primero con la sede del pabellón de España en Venecia, pero después con otros museos como el CCCB de Barcelona) no había sido ideado para utilizar el propio lugar de exhibición como parte de la representación del proyecto. Sin embargo, en su siguiente intervención audiovisual museística *La dama de Corinto*, Guerin sí experimentó con las propias características del lugar de la muestra, no se trataba solo de filmar una película para ser exhibida o expuesta en un museo, sino que ese espacio —y las características físicas de ese edificio en concreto— configuraban el diseño de la obra audiovisual:

Las proyecciones, además de desplegarse en espacios no convencionales, tampoco están sujetas a los límites que los formatos de pantalla imponen. De esta manera, la imagen proyectada rebasa los límites rectangulares para deslizarse por la pared, sorteando unas veces las esquinas de la estancia o prolongándose otras por los rincones (...) La sala está planteada entonces como una puesta en escena; un espacio imaginario que va más allá del generado por cada uno de los segmentos audiovisuales. Esto permite construir un foco centrífugo en el cual las piezas individuales y los elementos técnicos y escenográficos van lanzando significados o suscitando interpretaciones en el visitante³⁷.

Es aquí donde el cine documental/experimental encuentra su aportación más insólita. Pues el espacio de exhibición no solo deja de ser una sala de cine, a modo de pantalla, que se prepara para una contemplación pasiva, sino que ahora es un lugar de encuentro, que obliga al movimiento y a la participación del individuo que contempla el filme. El espectador debe andar por las piezas acumuladas en dicho museo o galería de arte. Y es el público el que decide el tiempo que pasa o invierte delante de cada una de ella, haciendo que la contemplación de la obra ya no dependa únicamente de la duración propia del metraje del filme, sino también del interés de cada visitante/espectador:

En el museo se propicia, por su forma acumulativa, ese tipo de mirada distraída, dispersa, que en los años treinta tanto Benjamin como Kracauer aplicaban al cine y que en realidad correspondía más a la futura televisión del mando a distancia. El museo por su parte implica además la consolidación institucional de la mirada del *flâneur*, que ahora puede recorrer las

36. Punzano, Israel: «El “cine expuesto” de Guerin llega al CCCB con *Las mujeres que no conocemos*». *El País*. 23 de enero 2008.

37. Puyal, A. (2012). *Op. Cit.* Págs. 110.

heterogéneas salas del mismo como antes paseaba por las calles de la ciudad en busca de experiencias constantemente nuevas pero poco profundas. Algo parecido ocurre con el espectador de televisión, solo que en este caso sin tener que trasladarse de un sitio a otro puesto que son los sitios los que llegan hasta donde él se encuentra. También en el museo es posible contemplar las obras de arte sin tener que trasladarse allí donde están originariamente situadas. Ambos dispositivos se fundamentan en una concentración espacial que implica un desplazamiento drástico del objeto a exhibir³⁸.

Los gerundenses Isa Campo e Isaki Lacuesta han explorado en varias ocasiones las posibilidades del lenguaje del cortometraje en los museos. Ambos realizadores que trabajan habitualmente juntos, bajo su la productora La Termita Films, han planteado dispositivos distintos según cada exposición así en *El retablo de adivinaciones* (2010) plantearon una instalación en la que el público debía intervenir pulsando y ordenando el relato. No solo controlaba el tiempo de la exhibición, sino que podía montar la estructura de la obra que se proyectaba en diversas pantallas. En la serie de piezas audiovisuales «Lugares que no existen. Google Earth 1.0» (2009), plantean un descubrimiento de aquellos lugares que el poder quiere ocultar —como centros de internamiento de inmigrantes, espacios militares u otros—, la intención es expresar «La necesidad de devolver al formato documental su función de testigo de realidades que existen, pero algunos tratan de enmascarar. La distancia justa permite desvelar otros que están en éste»³⁹. Lo más interesante de esta obra es que también aceptaba la participación de los otros y se pedía a visitantes y a futuros colaboradores que mostrasen espacio que no solían ser vistos.

Esta tendencia a llevar los cortometrajes a los museos que se observa en España, lógicamente es un discurso internacional y se percibe en casi todas las galerías relevantes y en la mayoría de los países del mundo. En algunos de ellos, como Alemania, es una realidad ya de más de tres décadas. La artista y crítica alemana Hito Steyerl expuso que esta situación —la entrada del cine en el museo— aunque suponga un enorme espaldarazo a las imágenes en movimiento, conlleva una serie de contracciones importantes:

Tiene lugar actualmente una viva discusión sobre el cine y el museo como esfera pública. (...) Jürgen Habermas describe las condiciones de esta

38. Catalá, J. M. (2012). «Palacios de la memoria: el cine desplazado». *Archivos Filmoteca de Valencia*. N. 69, abril 2012. Pág. 80.

39. Iglesias, E. (2012). «Variaciones en torno a un cuerpo: identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta». En Fernández, V. Y Gabantxo, M. (Eds.) *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Pág. 44.

arena —la esfera pública burguesa— en la que la gente habla por turnos y otros responden, todos participando juntos del mismo discurso racional, igualitario y transparente sobre los asuntos públicos. En realidad, el museo contemporáneo es más bien una cacofonía. Las instalaciones resuenan en simultáneo con estrépito, y nadie las escucha. Para empeorar las cosas, el modelo de muchas obras de instalación cinematográficas, basado en el tiempo, imposibilita un verdadero discurso compartido a su alrededor: si las obras son demasiado largas, los espectadores y espectadoras sencillamente las abandonan. Lo que se vería como un acto de traición en una sala de cine —salirse durante la proyección— se vuelve un comportamiento común (...). En una vez de su manifestación ideal, el museo contemporáneo representa más bien su realidad incumplida⁴⁰.

Promesa incumplida, o promesa aún por cumplir, la llegada de los cortometrajes documentales y experimentales a los museos es ya algo cotidiano y aceptado. El hecho que cuatro de los más relevantes documentalistas de la historia del cine español —Víctor Erice, Basilio Martín Patino, José Luis Guerín y Pere Portabella— mostraran estos títulos en el museo no fue algo casual, todo lo contrario, se convirtió en una tendencia. El propio Víctor Erice ha vuelto al museo con una performance audiovisual sobre la obra del escultor Jorge de Oteiza: *El día nace la noche* (2019) que se expone en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

III. EL EFECTO DE LOS PREMIOS GOYAS Y LOS FESTIVALES

Paralelamente a la llegada de las películas a los museos, en España gracias a los premios y a los festivales especializados se comienza una puesta en valor del documental —tanto largometraje como cortometraje—. Aunque desde los años cincuenta existían festivales de cine especializados en el documental, el primer aldabonazo fue cuando la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España decidió en asamblea que se debía incluir entre los Premios Goya la categoría de mejor cortometraje documental. Años después comenzaron a surgir nuevos festivales de documentales y plataformas online que centraron su actividad y su temática solo en la no ficción y la experimentación. Así, un formato, el cortometraje documental/experimental, prácticamente vetado en la distribución y la exhibición comerciales tradicionales del largometraje encontraba un cauce para ser mostrado y compartido, aunque su público, desgraciadamente, seguirá siendo muy reducido.

40. Steyerl, H. (2016). *Los condenados de las pantallas*. Buenos Aires. Caja Negra. Págs. 74 y 75.

Como decíamos, el primer paso fue el reconocimiento por parte de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España de la importancia del cortometraje de no ficción. A partir de 1993 se entregará este galardón, pero esta decisión no estará ausente de polémica. La iniciativa resultó sorprendente; no tanto porque el formato del cortometraje documental no se mereciera una categoría, sino porque no existía el premio de mejor película —largometraje— documental. Este último premio no se creó hasta el año 2001, en cuya primera edición logró el galardón José Luis Guerín por su filme *En construcción* (2001). Las críticas internas hicieron que la categoría al mejor cortometraje documental se eliminase de la entrega en tres ediciones (2000, 2001 y 2002), pero regresó de forma definitiva desde el año 2003.

En la VII ceremonia de los Premios Goya, la primera en que se concedió el galardón a un cortometraje documental, este se otorgó a Ramiro G. Bermúdez de Castro por su trabajo *Primer acorde* (1991). En la ceremonia de la gala⁴¹, el cineasta expresó su agradecimiento a la productora y a los socios de dicha empresa, remarcó que el cortometraje no era solo un objeto artístico, sino también industrial y que requería de una importante infraestructura⁴². Durante la década de los años noventa, la directora que más nominaciones en esta categoría obtuvo fue Pilar Gómez Elegido que logró el galardón con *Confluencias* (1997).

La cinta documental que más recorrido tuvo, hasta que se retirase esta categoría en el año 2000, sería *Lalia* (1999) de Silvia Munt. Este filme cuenta la historia de Lalia una niña saharauí que vive en uno de los campamentos de refugiados. La pieza es, sobre todo, una obra de carácter testimonial y político. Su directora, Silvia Munt, acudió al campamento y mostró las duras condiciones en las que vivía —y, todavía, viven— la población de la antigua colonia española. El cortometraje representa un modelo de cine político y de denuncia que estará muy presente en los Premios Goya, de hecho, los miembros de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España tienden más a premiar, en esta categoría y en la de mejor película —largometraje— documental, los filmes con un carácter político frente a los títulos más intimistas o ensayísticos.

41. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=K3lTut8hGPs>

42. Pocos años después, el cineasta Ramiro G. Bermúdez de Castro ganó la titularidad como profesor de producción audiovisual, asignatura que impartió en la Universidad Complutense de Madrid hasta su jubilación. Ha sido precisamente este curso académico 2019-2020 el momento de su retiro de las aulas. Gracias a su magisterio y ayuda se han formado una gran cantidad de cortometrajistas, cineastas y productores españoles.

Un dato relevante es que, desde su creación, la categoría de premios al mejor cortometraje documental es una de las más paritarias de los Premios Goya. Los casos de Pilar Gómez Elegido y el de Silvia Munt no serán una excepción, sino que siete mujeres lograrán alzar la estatuilla. Siete de un total de veinte ediciones sigue siendo un porcentaje bajo, pero mucho más alto que en otras categorías, como director de fotografía donde nunca una mujer ha logrado el premio. Es cierto que esta dinámica paritaria también se observa en la categoría de premios al mejor cortometraje de ficción, pero no acontece lo mismo en el galardón del mejor premio al mejor cortometraje de animación, donde los premiados masculinos son amplia mayoría.

Una vez reinstaurado el galardón de los Premios Goya al mejor cortometraje documental, el primer triunfo lo obtuvo *Túnel número 20* de Ramón Fontecha, que analizaba las consecuencias de uno de los accidentes ferroviarios más dramáticos del franquismo. De contenido y de mirada claramente diferentes, pero también de análisis histórico fue la cinta dirigida por Olga Margallo y Manuel Calvo sobre *Castañuela 70* un colectivo y espectáculo teatral del tardofranquismo.

La reivindicación económica y la lucha social fue clave en alguno de los trabajos nominados como *Harraga* (2008) de Eva Patricia Fernández y Mario de la Torre, que narra el drama de inmigración que cruza el estrecho de Gibraltar; *Luchadoras* (2008), sobre la dificultad de las mujeres en México de Benet Román; o el premiado *Flores de Ruanda* (2008) de David Muñoz López. También Jorge Dorado fue nominado por *Nuevos tiempos* (2009), que trataba las míseras condiciones de vida en Senegal o *Minerita* (2012) de Raúl de la Fuente, que narraba la historia de tres mujeres mineras en el Cerro Rico de Potosí (Bolivia), donde las protagonistas malvivían y sufrían una violencia brutal por parte de los empleados varones de la mina.

En la primera década del siglo XXI fueron galardonados dos cortometrajes de superación personal —aunque de tono completamente distinto— que fueron: *El hombre feliz* de Lucina Gil (2007) y *Héroes. No hacen falta alas para volar* de Ángel Loza (2007). El primero de ellos era un ágil falso documental sobre el sentido de la felicidad y del valor de una vida plena y serena. Lucina Gil recurre a un estilo dinámico y ágil que recuerda en el humor ácido y en la estructura al célebre cortometraje *La isla de las flores* (*Ilha das Flores*, Jorge Furtado, 1989). La película de Gil sabe mezclar los fragmentos reales —el hombre protagonista— con una trama de científicos

estadounidenses que vienen a Madrid para conocerlo. Como dice la propia cineasta es una combinación entre el relato biográfico y la comedia:

La historia es verídica. Cuando hablamos de falso documental, habría que matizar. Lo único que es falso es la parte de los antropólogos de Wisconsin, el resto es totalmente cierto (...) Llevaba un tiempo investigando cómo decir verdad riendo. Llegar a axiomas sin tener la necesidad de hablar como si sentaras cátedra⁴³

En *Héroes. No hacen falta alas para volar*, Ángel Loza nos narra la vida de Pascal Kleiman que nació sin brazos, pero, sin embargo, logró consolidarse como un *disc jockey* en España y Francia. Se trata, también de un documental biográfico pero el tono y estilo del mismo es radicalmente distinto. Loza, sin recurrir tanto al humor como Gil, presenta el esfuerzo y la constancia como la verdadera esperanza.

El propio cine, la industria, la exhibición o la historia de las películas serán otros de los temas que se repetirán en varios de los filmes nominados. Así en 2010 ganó el premio al mejor cortometraje documental *Memorias de un cine de provincias* (2009) de Ramón Margareto, que hablaba sobre el devenir de la gran sala cinematográfica Ortega de Palencia, que tuvo capacidad para albergar 1.800 espectadores por sesión, pero con el paso del tiempo fue mermando su prestigio. En esa misma edición, también, concursó *El cine libertario: cuando las películas hacen historia* (2009) de Verónica Vigil y José María Almela. Un año después venció *Regreso a Viridiana* (2010) de Pedro González Bermúdez, que también firmaría años después *2001 Destellos en la oscuridad* (2018) con el que fue nominado pero no logró el premio. En ambos trabajos investigaba la importancia de las cintas de Luis Buñuel y de Stanley Kubrick. Juan Vicente Córdoba alcanzó la estatuilla por *Cabezas habladoras* (2015), este filme era un *remake* o un homenaje del célebre cortometraje de Krzysztof Kieslowski, *Gadające głowy* (*Cabezas parlantes*, 1980), donde una serie de personas de diversas edades indican quiénes son y qué es para ellos la vida.

Aunque, como hemos indicado, los Premios Goya no suelen premiar a los cortometrajes de carácter más vanguardista en dos ocasiones, dos filmes de enunciación ensayística han logrado el galardón: *Una historia para los Modlins* (*A Story for the Modlins*, 2012) Sergio Oksman y *Los desheredados* (2017) de Laura Ferrés. El primero de ellos es una investigación sobre objetos encontrados. El fotógrafo Paco Gómez descubrió en un barrio madrileño una serie de objetos abandonados —cartas, fotografías,

43. Calvo, G. A. (2008). *Palabras. 10 entrevistas en corto*. Madrid. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid. Pág. 34.

cuadros...— sobre una familia apellidada Modlin⁴⁴. Desde el principio de sus pesquisas entendió que estas debían concluir en un cortometraje documental, pero en vez de realizarlo él mismo se lo encargó al cineasta brasileño Sergio Oksman. Lo fascinante de *Una historia para los Modlins* es el proceso de la búsqueda, el camino que se va generando con los descubrimientos y con los hallazgos sobre estos insólitos ciudadanos de Madrid.

En *Los desheredados* (2017) Laura Ferrés narra el doloroso cierre de la empresa de su padre, Pere Ferrés. Este empresario catalán debe clausurar su pequeña compañía de autobuses pues la crisis económica ha destrozado el sector y el carece de cualquier expectativa de negocio futuro. Lo interesante de esta propuesta es que la cineasta mantiene un gran distanciamiento sobre el protagonista de su historia, su propio padre, pero, a la vez, no puede obviar la profunda relación entre ambos —algo que recuerda el alejamiento que Víctor Erice había impuesto consigo mismo en *La Morte Rouge* (*Soliloquio*) al llamar a su alter ego *el niño*—.

1. Festivales especializados y nuevas plataformas

Si los Premios Goyas permitieron dar una notable visibilidad al cortometraje documental dentro de la industria cinematográfica y entre el público generalista, fueron los festivales de cortometrajes y especializados en la no ficción los que asentaron la tendencia y el gusto por esta enunciación. Como indica Emilio C. García Fernández, uno de los problemas sempiternos del cine español es su escasa, o nula, comunicación⁴⁵. Festivales, plataformas, periodistas y académicos han ayudado parcialmente a solventar este problema.

En estos últimos veinte años surgieron gran número de certámenes y encuentros sobre cortometrajes y especializados en el documental en España. Así, no solo se mantuvieron y se consolidaron los festivales dedicados al pequeño formato ya existentes —como Medina del Campo⁴⁶, Alcalá de

44. En el 2013 Paco Gómez publicaría el libro *Los Modlin* en el que se narra toda su investigación sobre este matrimonio y la posterior filmación del cortometraje. Uno de los aspectos más interesantes del libro es la búsqueda de un director que pueda entender la historia y narrarla también como una pesquisa o ensayo personal.

45. García Fernández, E. C. (2004). «La fragilidad comunicativa del cine español». En Benavides, J.; Fernández, E. y Alameda, D. (Eds.): *Información, producción y creatividad en la comunicación*. Madrid. Fundación General UCM. Pág. 69.

46. Recientemente se ha defendido una interesante tesis doctoral sobre este festival. Cea, A. (2015). *La representación de lo social en el cortometraje de ficción español a través del Festival de Cine de Medina del Campo: primera década del siglo XXI*. Tesis doctoral inédita dirigida por Mercedes Miguel Borrás. Valladolid. Universidad de Valladolid. También, Ana Cea filmó el largometraje *Cortos infinitos* (2017) sobre la situación de este formato en España.

Henares o el de Elche—, sino que surgieron centenares de nuevos eventos, llegando a su apogeo en el año 2009. Tras la crisis económica la situación mudó considerablemente y el panorama de festivales de cortometrajes mermó considerablemente, aunque aún hoy se conservan una gran cantidad y, todavía, representan una plataforma única en el audiovisual europeo y mundial.

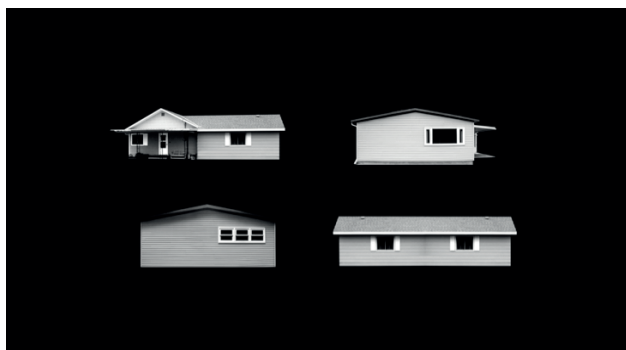
Pero aún más sorprendente fue la gran difusión de la no ficción, la aparición de dos festivales especializados en el género —DocumentaMadrid y Punto de Vista en Pamplona— y la creación de una sala especializada en cine de no ficción —Cineteca, en el antiguo Matadero de Madrid— reflejan la importancia del género en España. Gracias a estos festivales y a otros ya preexistentes como el ZINEBI —Festival de cine de cortometrajes y documentales de Bilbao, que se fundó en el 1959— se ofreció una importante vía de difusión para autores que, de otro modo, hubieran pasado desapercibidos en el entorno audiovisual existente tan solo unas décadas atrás.

Así artistas como Andrés Duque, Sergio Oskman, Laura Ferrés o el colectivo Los Hijos lograron que sus obras pudieran ser difundidas y vistas con cierta regularidad. Verbigracia, el cortometraje —en realidad, mediometraje— *Iván Z* (2004) de Andrés Duque. Esta película es una entrevista abierta con Iván Zulueta. El cineasta vasco atendió a Duque en la casa de sus padres en San Sebastián, donde vivía retirado en el momento de la filmación. El mediometraje fue nominado en los Goyas, pero también premiado en DocumentaMadrid y editado en el libro *Elegías mínimas. Instantáneas de cineastas* de Hilario J. Rodríguez⁴⁷, ensayo que este preparó para dicho festival. El trabajo de Duque es, sin duda, fabuloso porque no se conforma con una pesquisa académica o intelectual sobre el cine de Zulueta, sino que indaga en el significado de las obras y, sobre todo, intenta adentrarse psicológicamente en el protagonista. Uno de los grandes momentos del filme es cuando Zulueta está hablando de su trabajo y, de repente, su anciana madre entra en la misma sala y durante unos breves minutos los tres —Iván Zuleta, su madre y Andrés Duque— conversan sobre el sentido del arte y, en suma, de la vida.

Los festivales de cine también ayudaron a la consolidación del colectivo Los hijos, formado por Natalia Marín, Javier Fernández Vázquez y Luis López Carrasco. Desde el 2008 estos tres exalumnos de la ECAM, lograron que sus obras se distribuyeran y se exhibieran en los más prestigiosos certámenes. Su interesante largometraje *Los materiales* (2009) llegó a ganar el

47. Rodríguez, H. J. (Ed.) (2008). *Elegías mínimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid. Documenta Madrid / Ocho y medio.

premio a mejor dirección el Festival Punto de Vista de Pamplona. En esa misma edición del festival Lluís Escartín lograría el galardón a mejor cortometraje con *Amanar Tamasheq* —del que hablaremos más adelante—. Los cineastas del colectivo de Los hijos continuaron su carrera en solitario. Luis López Carrasco filmaría el largometraje *Futuro* (2013) y Natalia Marín indagaría en el cortometraje *La casa de Julio Iglesias* (2019), este último trabajo obtuvo el premio al mejor guion de cortometraje en el Festival de Alcalá de Henares de 2019. En dicha obra, Marín cuestiona de manera experimental y con una inteligente propuesta minimalista cuál es la idea de identidad española y qué han significado las crisis sociales, urbanísticas, financieras y culturales en el país.



[Fotograma de *La casa de Julio Iglesias* (Natalia Marín, 2019)]

Festivales como DocumentaMadrid o Punto de Vista, pero también los más antiguos como Zinebi, han sido claves para la consolidación del género y para su difusión en estos años. Las sinergias —y, a veces, repeticiones de programación— entre los certámenes de cortos y documentales no han supuesto un perjuicio para los cineastas ya que han logrado una mayor visibilidad. Muy especialmente, el apoyo indiscutible que los festivales especializados han dado a los cortometrajes más experimentales ha compensado en gran medida el carácter más conservador de los Premios Goya de la Academia.

Mención especial se debe hacer de las plataformas online. El cortometraje español, como el internacional, tiene como plataforma prioritaria y mayoritaria YouTube y Vimeo, ambas compañías han sido claves no solo para el documental, sino para la ficción y otras formas de audiovisual como los *videogamer*. Sin embargo, en España se crearon dos plataformas de difusión específicas y enormemente útiles para el cortometraje documental/experimental: Plat.tv y Márgenes.

La primera de ella fundada por Beatriz Navas —que llegaría en 2019 a ser la Directora General del ICAA y cuya carrera refleja el inmenso prestigio del cine documental en España— y Víctor Berlín. Ambos idearon un espacio de encuentro del cine experimental, el propio nombre de la plataforma Plat.Tv era un homenaje en este sentido vanguardista pues la abreviatura apela a *Picto lumínico audio táctil*, que era el lema del centro de investigación cinematográfico de José Val del Omar. En esta plataforma los artistas podían subir sus obras, o referencias de las mismas, para que el público interesado las disfrutara o, al menos, pudiera localizarlas. Una de las ideas básicas de Plat.Tv es que todo el contenido fuera gratuito y que la propia plataforma no fuese lucrativa. También Márgenes es una plataforma que se centrará en el cine experimental y videoarte español, pero a diferencia de la anterior si cobra por el visionado de la mayoría de las piezas que ofrece. Esto le permite disponer de un catálogo amplísimo de documentales experimentales y videoartes cuyo acceso sería prácticamente imposible.

Las dos plataformas online especializadas se complementan con otras generalistas, como Filmin o FlixOlé, que gestiona el vasto catálogo de Egeda y Enrique Cerezo, y también con otras centradas exclusivamente en el entorno del videoarte como Hamaca. Por todo ello, internet y las plataformas online han modificado completamente la situación de la distribución y la exhibición de los cortometrajes documentales y experimentales. Hasta hace unas décadas la comercialización y el visionado de estas obras habían sido uno de sus grandes lastres pues era casi imposible localizarlas, en la actualidad, como se observa, existen cauces físicos —como los festivales— y online —como las plataformas— que permiten una exhibición y distribución real de estos cortometrajes; aunque desgraciadamente esto, sigue sin implicar una rentabilidad financiera plena para los creadores, o los inversores, de las producciones.

En este medioambiente cultural cabe destacar la acción de las universidades, las academias, el periodismo, los centros de estudios y los proyectos de investigación. El documental en sus múltiples caminos fue reconocido como una de las formas fílmicas más interesantes y relevantes. Así, durante estas dos últimas décadas su puesta en valor ha sido continua. Los trabajos de investigación de Antonio Weinrichter, María Luisa Ortega, Àngel Quintana, Josep Maria Català, Eulàlia Iglesias, Santos Zunzunegui —entre una larga lista de autores y críticos— consolidó la influencia del género documental en España.

El trabajo de revistas especializadas como la dirigida por Carlos F. Heredero *Cuadernos de Caimán* o, las académicas *L'Atalante, revista de*

estudios cinematográficos y *Fotocinema*, *Revista científica de cine y fotografía* permitieron que el debate sobre el cine de no ficción se distribuyese y se expusiera de una forma rica y activa durante años. También ha sido clave el trabajo como periodista de Samuel Alarcón —que es, a la vez cineasta—, su programa radiofónico *El cine que viene* ha sido un importante altavoz de las actividades y las nuevas creaciones del audiovisual. Por supuesto, la actividad de la prensa online sobre cortometraje español como *Cortoesfera.es* ha facilitado lugares de encuentro para cineastas, programadores, críticos y público.

En último lugar, los congresos universitarios sobre cortometrajes, como el *I Congreso Internacional sobre el Cortometraje: En torno al relato breve cinematográfico* dirigido por Mercedes Miguel Borrás y Ana Cea⁴⁸; los proyectos de investigación en el ámbito científico —como el dirigido por Norberto Mínguez sobre el ensayo audiovisual⁴⁹—; o los grupos de investigación en el entorno académico como ESCINE —fundando por Emilio C. García Fernández— reforzaron la importancia del documental español como objeto de estudio del máximo nivel cultural y universitario⁵⁰.

IV. UN FORMATO ANTE LA CRISIS ECONÓMICA

Aunque la crisis económica, provocada por el hundimiento de productos bursátiles e hipotecarios comenzó en Estados Unidos en 2006, no se extendió por el mundo hasta el 2007 y no fue hasta el 2008 cuando sacudió a España. Si bien este crash fue desigual en las diferencias geográficas del planeta, en los países europeos de la cuenca mediterránea se manifestó especialmente cruento y feroz. En España, cuya economía que se había centrado precisamente en la construcción como motor impulsor, la crisis supuso una quiebra

48. De este congreso surgió la publicación Miguel Borrás, M. y Cea Navas, A. (Ed. y Coord). (2020). *El cortometraje: valoración y grandeza del formato*. Valencia. Editorial Tirant Lo Blanch.

49. De hecho, el presente capítulo se inscribe como un derivado del proyecto de investigación dirigido por Norberto Mínguez y titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia —año de ejecución 2015-2019—.

50. Un dato importante de la importancia del cortometraje en la investigación académica es el gran número de tesis doctorales centradas en este formato. En los últimos años se han defendido siete tesis doctorales sobre este tema en las diferentes universidades de España, según los datos de TESEO, a 27 de marzo de 2020. El caso del documental cinematográfico ha sido incluso más estudiado. Existen más de veinticinco tesis doctorales defendidas según dicho catálogo sobre el tema..

terrible. Autores como Mecke, Junkerjürgen y Pöppel han mostrado como este hundimiento de la economía afectó a toda la sociedad española en su conjunto y fue devastadora en el entorno de la cultura⁵¹.

La crisis no solo arruinó a gran número de personas, desahució a familias y causó las tasas más altas de desempleo en el país, sino que incluso cuestionó el discurso y la narrativa del país. El relato de la historia reciente de España se tambaleó. La filósofa catalana Marina Garcés escribió:

Nuestro presente se balancea entre el estancamiento y el accidente, la normalidad y la excepcionalidad. Es un presente sin narración ni dirección, amenazado siempre por la idea inminente de ruptura, de catástrofe, de interrupción. Esto vale para lo micro y para lo macro, para una historia de pareja, para un contrato laboral o para la seguridad nuclear de un país desarrollado. Siempre estamos a punto de romper, a punto de ser rotos, sosteniendo un presente que no sabemos exactamente cómo funciona ni si realmente lo hace⁵².

Esta ruptura y este profundo desengaño de los que habla Garcés motivaron a los cineastas a dar respuesta. Gran número de creadores audiovisuales se esforzaron en mostrar el espejismo político, económico y social que se había vivido. No es nada extraño que ante esta quiebra de valores, los artistas decidieran trabajar en grupos y colectivos —el fracaso individual provocado por la crisis obligaba al apoyo de los otros y de lo común para filmar y crear—. La primera de estas asociaciones fue FLO6x8. Estos activistas comenzaron a grabar sus performances de ocupación de entidades bancarias y sedes del poder político en Sevilla. Cada una de sus piezas es más bien una prueba testimonial de la intervención artística, que un filme como tal. Sin embargo, la fuerza de sus imágenes, el humor de su protesta siempre mezclando el esperpento, los tópicos españoles y el profundo drama de la crisis, hacen que estas breves películas sean uno de los reflejos más certeros de la crisis española en Andalucía. Así *FLO6x8: Bankia, pulmones y branquias (bulerías)* (2012) y *FLO6x8 en el Parlamento —Acortando distancias—* (2012) son buenos ejemplos de estas acciones filmadas en donde los activistas-manifestantes ponen su propio cuerpo, se exponen así mismo para ocupar, intervenir y protestar.

En uno de los más célebres textos de Michel Foucault, este sostenía que:

Las sublevaciones pertenecen a la historia. Pero, de una cierta manera, se le escapan. El movimiento por el cual un hombre solo, un grupo, una minoría o un pueblo entero dice: «No obedezco más» (...) Y porque el

51. Mecke, J., Junkerjürgen, R. y Pöppel, H. (2017). *Discursos de la Crisis respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid. Iberoamericana.

52. Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona. Ediciones Bellaterra. Pág. 40.

hombre que se levanta finalmente no tiene explicaciones; es necesario un desgarramiento que interrumpa el hilo de la historia, y sus largas cadenas de razones, para que un hombre pueda, «realmente», preferir el riesgo de la muerte a la certeza de tener que obedecer⁵³

Este grito de «No obedezco más» se asemeja mucho al que se coreaba en las manifestaciones españolas del 15-M «No me representan». No es extraño que en Madrid, muy relacionados a las protestas de los indignados, surgiera Terrorismo de autor, que como una organización artística pretendían exclamar esas consignas: «No obedezco más y no me representan». Estos cineastas configuraron algunas de las primeras piezas audiovisuales de denuncia sobre la paupérrima situación política y social en España tras la crisis. Así, haciendo un homenaje al célebre largometraje de François Truffaut, presentaron *Los cuatrocientos golpes* (2012) que era un montaje de imágenes de archivo —sobre noticiarios televisivos— en donde reflejaba como el poder político y económico —representado en la policía española— reprimía a los participantes indignados de las manifestaciones madrileñas.

Años después de la crisis Remedios Zafra denunció que la cultura española se sostenía por el trabajo desinteresado y altruista de una inmensa cantidad de artistas digitales que colaboraban de forma gratuita. La cultura capitalista —no solo los empresarios, sino también museos estatales y fundaciones culturales relevantes— explotaban el entusiasmo de los creadores para su propio beneficio⁵⁴. Terrorismo de Autor había planteado este mismo conflicto social en su pieza *Los artistas de todo a un euro* (2015) en donde mostraron como los centros de arte —como parte del sistema de poder— montaban sus exposiciones y muestras temporales subcontratando, o directamente explotando, a los creadores visuales.

Uno de los grandes aciertos de Terrorismo de autor fue el uso del humor como el arma principal de su denuncia. Este recurso a lo cómico, como vimos, la usaba FLO6x8 y, como veremos, también lo empleará la cineasta María Cañas. Así el colectivo madrileño en su filme *Recortes reales* (2012) muestran un aula de un colegio. En ella se ven los pupitres y el material escolar de los alumnos. A medida que la pieza avanza van desapareciendo los libros, las mochilas, los estuches, los lápices, después las sillas, las mesas... y, al final, queda solo el aula vacía, con sus paredes blancas y el retrato del Rey Juan Carlos I.

53. Foucault, M. (1979). «Inutile de se soulever?», *Le Monde* 11-12 mayo, págs. 11. (Traducción al español de Felisa Santos).

54. Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* Barcelona. Anagrama..



[Fotograma de *Los artistas de todo a un euro* (Terrorismo de Autor, 2015)]

Otra de las cineastas que lograron una crítica audaz y certera al sistema establecido fue María Cañas. Su obra no solo atacó el sistema del poder, sino que cuestionó el sistema cultural y artístico establecido. Su cine, que ella denomina «risastencia», «videoguerrilas» o «videodelirios», utiliza los recursos disponibles para zandarrear las propuestas más convencionales y evidenciar que la fractura de la crisis no solo era financiera sino, también, social y artística. Como en el trabajo de los dos colectivos anteriores, el humor en la filmografía de Cañas se usa como el arma más incisiva:

Pienso que es el momento de filmar lo que nadie filma y donde nadie filma y de hacer cine sin cámaras. Creo que defender la carcajada organiza la rabia y que el humor de todos los colores es una forma de resistencia popular. Mis videodelirios se encuentran en el frente de la heterodoxia, del espíritu burlesco-carnavalesco, del esperpento, de la «risastencia»... fuera de protocolos y en muchas ocasiones se transforman en una provocación a los rituales oficiales. Son una resistencia a la distracción, al maniqueísmo, a la espectacularidad gratuita y demás paparruchas engendradas por la industria del entretenimiento digital. Me apasiona generar ocio terrorífico que nos haga rugir porque la revolución no será televisada⁵⁵.

En 2012 María Cañas presentó su mediometraje *Sé villana (La Sevilla del Diablo)*. Se trataba de una película compuesta de retazos audiovisuales diversos: largometrajes, fragmentos televisivos, pero también piezas de *youtubers* o de anónimos sevillanos que grababan su ciudad de manera amateur.

55. Cañas, M. (2015). *Risas en la oscuridad*. Texto disponible en <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/mcrelo15/frame.htm>.

Este mediometraje con un humor ácido desmontaba la imagen folclórica de la capital andaluza y mostraba una ciudad asolada por la crisis y que tras el espectáculo de la Feria de Abril o de las grandes procesiones religiosas de la Semana Santa escondía una profunda desigualdad y desesperanza. El humor no servía para matizar la crítica, sino que evidenciaba con más rotundidad la distancia entre la Sevilla mostrada y la Sevilla escondida.

Sé villana (La Sevilla del Diablo) es una película de archivo o, mejor dicho, de recolección de piezas y fragmentos. La cineasta ha indagado y tomado piezas audiovisuales de otros y las ha recodificado. Esta técnica mezcla la tradición del cine encontrado, del cine archivo y del cine pobre, ya que los recursos financieros para hacer estos filmes son mínimos. Estrada dice sobre María Cañas —y la generación de españoles que recurre a estos procedimientos fílmicos—:

El viejo reclamo a la verdad del género documental se sustituye por la libertad creativa cuya base es la imagen de archivo. La imagen digital como materia prima no debe sorprender en esta generación que ha crecido con Photoshop. En el contexto de la crisis económica que les ha tocado vivir, la creación es posible con mínimos recursos. Como afirma María Cañas, su «pasión es el cine realizado con pocos medios pero sin límites»⁵⁶.

Una de las piezas que muestran este sistema de sátira planteado por María Cañas es *Al toro bravo échale vacas* (2015). El cortometraje es muy breve, un hombre resguardo del sol con un sombrero de paja y que porta un trombón, se sienta en una silla de campo en mitad de una enorme pradera sin árboles. La línea del horizonte queda a lo lejos, el hombre de espaldas a la cámara comienza a interpretar —desafinando y sin guardar el compás— el himno de España con el instrumento de viento. Desde lo lejos atraídos por el ruido aparecen una manada de toros que terminan rodeando al extraño músico. La obra que como dice la autora tiene una «intención paródica, didáctica y crítica». No se trata solo de arremeter contra el espíritu patriótico, sino también de cuestionar toda una estética social y cultural —el universo del western y del mundo de toro, donde el animal bravo se le considera indomable y violento— y es precisamente el humor y la dulzura lo que vence a los toros supuestamente convulsos y hostiles. El humor inocente —si aceptamos que tocar mal y sin ritmo el himno de un país es inocente— deviene en algo poderoso y mágico.

56. Estrada, I. *Op. Cit.* Pág. 298.

BREVE CARTOGRAFÍA DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL EN ESPAÑA
DURANTE LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI



[Afiche de *Sé villana (La Sevilla del Diablo)* (María Cañas, 2012)]

También utilizando la sátira y los recursos digitales, el *viñetista* Aleix Saló presentó *Españistán, de la burbuja inmobiliaria a la crisis* (2011), se trataba de un cortometraje animado, que se publicó directamente en YouTube y que rápidamente se *viralizó* (en el momento de la escritura de este texto ya ha logrado más de 6.500.000 de visitas). El acierto de este formato se basa en el carácter explicativo, en el uso de la sorna y en el excelente diseño de los dibujos. El tremendo éxito de la obra demuestra cómo sin recurrir a los caminos tradicionales de distribución y exhibición un cortometraje documental, un filme puede convertirse en un fenómeno social. Hasta en la crisis, aparecían caminos fructíferos para expandir las obras.



[Fotograma de *Improvisaciones de una ardilla* (Virginia García del Pino, (2017)]

Uno de los trabajos más iluminadores de la situación de la crisis fue *Improvisaciones de una ardilla* (2017), un cortometraje realizado por Virginia García del Pino y que contó con el apoyo del filósofo catalán Josep Maria Esquirol. No es casual que esta meditación audiovisual se hiciese casi diez años después del comienzo de la crisis, pues en ella hay una profunda reflexión que no surge de una respuesta inmediata ante un problema, sino de una mirada sosegada y atenta ante el problema que analiza. En la obra se muestran imágenes mudas de manifestaciones, políticos y hechos relevantes, a la vez, se escucha las palabras de Esquirol, que en tono calmado y sosegado nos relata lo que vemos. La clave del cortometraje es la sentencia de Merleau-Ponty: «El mundo es lo que vemos y, sin embargo, tenemos que aprender a verlo»⁵⁷. Toda la intención de la cineasta y del filósofo es enseñarnos, mostrarnos cómo es posible, y necesaria, una mirada respetuosa y atenta de la realidad:

Contra lo que pueda parecer y tendemos a creernos, no estamos en modo alguno acostumbrados a mirar el mundo real. Nuestro acelerado ritmo de vida, las ocupaciones y, sobre todo, nuestro autocentramiento, nos lo alejan. La mirada sencilla y serena, nos lo acerca, nos lo hace presente⁵⁸.

En *Improvisaciones de una ardilla* se invita al espectador a minimizar el espectáculo de los medios e indagar con respeto sobre cuál es la realidad que ocultan las imágenes oficiales. Filósofo y cineasta nos incitan a aprender a mirar para poder entender cuál ha sido la crisis —financiera, social y política— que hemos vivido.

V. ENUNCIACIÓN DEL YO Y PASEANTES DEL CINE

En este divagar de cineastas y de filmes hemos observado que existen líneas y caminos diversos, pero también frecuentes cruces y encuentros donde confluyen los diferentes directores y tendencias. Una de las sendas más transitadas por estos creadores resulta ser, a la vez, la más difusa y la más asistemática: el ensayo audiovisual. Norberto Mínguez escribe sobre esta enunciación:

Sabemos que el ensayo posee un carácter antisistemático y ametodológico, que está abierto al error y que rechaza la ilusión de un mundo simple y fundamentalmente lógico. El ensayístico es, por tanto, un discurso que permite pensar libremente fuera de las constricciones del pensamiento establecido y de las formas tradicionales de retóricas tradicionales. Es una

57. Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires. Nueva Visión. Pág.18.

58. Esquirol, J. M. (2017). *El respeto o la mirada atenta*. Barcelona. Gedisa.

forma textual modesta, interesada por lo pequeño, algo que se manifiesta en su tendencia hacia la fragmentariedad y hacia una relación con su objeto que nunca es de dominio absoluto. A diferencia del Tratado o de la Summa que comparten un carácter cerrado, monosémico y dogmático, en el ensayo se percibe un cierto tono informal que no aspira al tratamiento exhaustivo de los temas⁵⁹.

La definición de ensayo audiovisual se vuelve difícil y compleja. Así autores como Catalá, Weinrichter o, el propio, Mínguez defienden que se trata de algo indefinible. Como escribe el primero de ellos nos enfrentamos ante la «insoponible ingravidez del film-ensayo»⁶⁰ o como sostiene el segundo no hay forma de cercarlo porque es «un concepto fugitivo». Cualquier definición cerrada del mismo parece empobrecerlo y basta acotarlo con alguna tipología —aunque sea abierta— para surjan ejemplos de películas u obras que contradigan dicha conceptualización. El ensayo audiovisual, como el ensayo literario, es algo no dogmático y, en gran medida, inclasificable.

Aunque se encuentren dificultades para definir el término, sí es indiscutible que el padre del ensayo —en su primera forma, la literaria— es el escritor Michel Montaigne. El autor francés nos ofrecía una imagen muy sugerente —y modesta— de lo que eran sus ensayos:

El juicio es un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos ensayos. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón me sirvo de él, sondeando el vado desde lejos; y luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración⁶¹.

Por ello, estos ensayos son un divagar sobre un tema que apremia al ensayista —ya sea un escritor o un cineasta— pero del que no tiene una respuesta clara y rotunda. Es más importante el deambular que el resultado final. El filósofo madrileño Ortega y Gasset escribía, sobre sus propias meditaciones: «No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita»⁶². Así, estas reflexiones de la escritura del yo son una forma de adentrarse a algo desconocido, que

59. Mínguez, N. *Op. Cit.* Pág. 9.

60. Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia. Universidad de Valencia.

61. Montaigne, M. (2009). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona. Acantilado. Pág. 436.

62. Ortega y Gasset, J. (2014). *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Alianza, ediciones de la Residencia de Estudiantes. Pág. 8..

invoca al creador, pero cuyo misterio no se espera desentrañar del todo. Como dice el artista conceptual y cineasta experimental Isidoro Valcárcel Medina: «no sé de esto por lo que me produce un gran sosiego hablar de ello»⁶³.

En el mundo del audiovisual es, sin duda, clave la figura de Chris Marker como adaptador de este discurso literario al arte fílmico. Aunque las discusiones sobre cuando llegó el ensayo audiovisual a España son múltiples —y escapan los límites de esta breve cartografía—, lo cierto es que en las últimas dos décadas la escritura del yo está presente de una forma constante en el documental y la no ficción españoles.

Uno de los cineastas que mejor se ha identificado con esta manera de filmar a modo de *flâneur* y acumulador de obras es el gerundense Isaki Lacuesta —del que ya hablamos por sus instalaciones en museos—. En *Variaciones Marker* (2007) se basa precisamente en una revisión de las ideas del cineasta francés. Utilizando gran parte del material rodado por Chris Marker, Lacuesta lo reordena y lo reconstruye dándole un nuevo significado. Los planos que habían servido para construir los ensayos de Marker, ahora, en manos del cineasta gerundense, sirven para hacer un filme sobre la obra del galo. Es decir, ensayo sobre ensayo. Uno de los grandes aciertos de la propuesta de Isaki Lacuesta es precisamente este apropiarse de las imágenes de otro y, tal vez, el gran hallazgo de este filme sea un *paratexto* del mismo, en el que Chris Marker contesta por email a Lacuesta sobre si puede usar o no sus filmes: «Si Isaki Lacuesta quiere utilizar metraje de mis películas, pues perfecto; al fin y al cabo, yo me he pasado la vida pirateando a otros». La respuesta del director galo justifica —y ensalza— este cine de archivo.

Elías León Siminiani ha investigado en repetidas ocasiones el valor del ensayo fílmico⁶⁴. Desde el 1998 ideó la serie «Conceptos clave del mundo moderno». Esta colección de cortometrajes es uno de los proyectos más interesantes en torno al hecho de rodar y crear cine que han surgido en estos últimos años. El director se propuso cumplir un conjunto de normas para rodar y para crear cortometrajes documentales que se enmarcarían dentro de esta serie. Este grupo de leyes a seguir serían: las piezas tendrían que ser

63. Valcárcel Medina, I. (2019). *Espíritu de aprendiz y otros escritos*. Logroño. Pepitas editorial. Pág. 13.

64. Aunque queda fueran de este trabajo porque son largometrajes *Mapa y Apuntes para una película de atracos* son considerados como ejemplos paradigmáticos del ensayo audiovisual en España. Sobre *Mapa* Isleny Cruz dice que es «una mezcla entre viaje y autobiografía metafílmica, asistemática, en busca de la propia ejecución de la película y del encuentro del autor consigo mismo». En Cruz, I. (2019). «Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo». En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa. Pág. 86.

sobre una palabra y comenzar la narración con su definición standard en el diccionario; siempre constaría de imágenes de la ciudad de Nueva York filmadas por el cineasta en soledad; habría una voz en off —Charity Bustamente hablando en inglés— que explicaría los planos rodados; y el montaje lo haría el mismo Siminiani. Hasta el momento ha producido cuatro cortometrajes de esta serie: *La oficina* (1998), *El permiso* (2001), *Digital* (2003) y, el último hasta la fecha, *Tránsito* (2009).

El sistema de autocontrol ideado en «Conceptos clave del mundo moderno» recuerda poderosamente al decálogo del movimiento danés Dogma, pero a diferencia de este no son un código para otros o para garantizar un estilo o una uniformidad en un grupo, sino que son normas para comprobar su amor por trabajar con el cine —de manera autónoma y solitaria— y su disciplina para meditar, en suma, son obligaciones únicamente para uno mismo. Las tres últimas piezas reflejan la mirada de un paseante, *flâneur*, neoyorquino que se entrega con su cámara a rodar y a filmar según aparezcan las situaciones delante de él. Y en todas ellas se produce un gran distanciamiento entre las imágenes y la escritura de los textos que las explican. De nuevo, como decía Merleau-Ponty, el mundo es lo que vemos pero tenemos que aprender a verlo.

Su brevísimo cortometraje *Zoom* (2005) es un ejemplo paradigmático de aprender a mirar. El cortometraje se construye tan solo con un plano —al que se acude varias veces—, un acercamiento de cámara realizado con zoom hacia una mujer en mitad de un viaje turístico en camello por el Sáhara. Sin embargo, será la voz en off la que nos ayude a entender ese plano. El texto —escrito por el propio Elías León Siminiani pero leído por Luis Callejo— nos explica que el cineasta está enamorado de esa joven, nos comenta, también, cómo son los otros miembros del viaje y, por último y quizás clave del metraje, que el cineasta percibe que la mujer también se ha enamorado de él. Los hechos están en el plano, pero solo la voz del cineasta nos ayuda a descubrir lo que realmente significa cada gesto y, en último caso, nos enseña a interpretar las imágenes.

Cuatro años más tarde en 2009 Elías León Siminiani retoma las mismas imágenes de *Zoom* en el cortometraje *Límites: 1ª Persona*. Se trata como dice el propio cineasta la cara B de *Zoom* y presenta una de la más ingeniosa vuelta de tuerca del cortometraje español. Ahora dos voces en off explican las imágenes del plano central del filme anterior; por un lado, sigue apareciendo la voz de Luis Callejo, pero también surge la voz del propio Siminiani. En *Límites: 1ª Persona* se nos muestra muchas más imágenes de ese viaje al Sáhara y el cineasta nos confiesa que todo en *Zoom* había sido un simulacro.

El corto anterior y su texto lo escribió con una única finalidad: recuperar a la mujer que salía en la película, juntos —ya como pareja— habían viajado a África, pero a su regreso a Madrid habían roto su relación. Él escribió y montó *Zoom* para recuperar el amor de la chica. Por ello, Siminiani revela que la voz de Luis Callejo solo refleja una mentira o ensoñación en el primer corto. Pero *Límites: 1ª Persona* no funciona como una mera confesión, sino que es en sí un nuevo ensayo sobre las imágenes. *Zoom* y *Límites: 1ª Persona* forman una meditación audiovisual compleja porque le muestra al espectador hasta qué punto ese largo plano que vimos en las dos películas puede ser visto, leído y entendido de forma opuesta⁶⁵.



[Fotograma de *Límites: 1ª Persona* (Elías León Siminiani, 2005)]

La técnica narrativa —y reflexiva— que presenta Siminiani supone una ruptura con el modelo clásico de Hollywood de representación fílmica, donde las imágenes deben servir para narrar una historia de forma clara,

65. Elías León Siminiani no ha abandonado su vinculación con el ensayo audiovisual. En sus dos largometrajes *Mapa* (2012) y *Apuntes para una película de atracos* (2018), el cineasta continúa indagando sobre las formas audiovisuales de escritura del yo. En ambas películas el director vuelve a presentarse y a confesar sus miedos y sus dificultades, pero también nos muestra cómo va evolucionando y madurando su relación con Ainhoa. Ella pasa de ser un objeto deseo, como acontece el cine de Hollywood, a un protagonista clave de su último trabajo. Estos largometrajes, unidos a los dos cortometrajes *Zoom* y *Límites: 1ª Persona* forman una tetralogía única en la historia del cine español, pues cuentan la relación de Ainhoa y Elías: su noviazgo, sus rupturas, sus reencuentros, el embarazo y hasta el nacimiento de su primera hija. Ellos, exponiéndose ante las cámaras, han regalado a los espectadores fragmentos de su propia vida.

transparente y unívoca. El trabajo del cineasta español es precisamente el contrario, las imágenes cobran sentido solo por el discurso verbal que se impone sobre las mismas de manera explicativa. Es decir, el dogma de la prevalencia de la imagen desaparece. Así, lo exponía el propio cineasta: «Claro, esta tendencia yo la sentía errónea, una desviación del dogma aprendido. Algo dentro de mí se revelaba contra la regla de oro de la ficción dramática: show, don't tell (muestra, no enuncies)»⁶⁶. En el ensayo fílmico la imagen es profundamente engañosa.

Un ejemplo claro de la desconfianza de la imagen es el cortometraje experimental de Bárbara Fluxá y Samuel Alarcón *Pal. Altoviti* (2007), donde en un plano fijo se nos muestran imágenes incomprensibles y abstractas, solo poco a poco se percibe que se trata de los reflejos de algo misterioso sobre agua —u otra sustancia líquida— y solo cuando la pieza concluye comprendemos que en realidad es una habitación inundada, en concreto, la sala Vasari del Palazzo Altoviti en Roma, que fue destruido por la canalización del río Tevere. Este extrañamiento ante la imagen es una de las claves del cine documental/experimental ensayístico.



[Rodaje de *Pal. Altovitti* (Bárbara Fluxá y Samuel Alarcón, 2007)]

66. Siminiani, E. L. (2012). «¿Hacia una poética de la contradicción?». En Fernández, V. y Gabantxo, M. (Eds.) *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Pág. 90.

Uno de los autores que más ha abordado e investigado las formas audiovisuales de la escritura del yo es Guillermo Peydró, primero como autor de varios textos y publicaciones académicas sobre el ensayo filmico y el arte, pero también como cineasta que ha filmado varios cortometrajes y mediodmetrajes ensayísticos. *El jardín imaginario* (2011) es un documental sobre el artista amateur Máximo Rojo, que acompañaba la tesis doctoral de Peydró —titulada: *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*— como ejemplo práctico. La obra comienza explicando de forma divulgativa cómo es el estilo de este escultor *brut* que convirtió el jardín de su vivienda en un pueblo de Guadalajara en un inmenso museo. Pero a medida que la película avanza, el cineasta se aleja de la explicación didáctica sobre Rojo y se adentra como un *flâneur* en otras pesquisas y cuestiones relacionadas con el arte, la cultura y su propia inquietud personal como cineasta.

Así en *El jardín imaginario* la figura del escultor Máximo Rojo y las imágenes de sus obras no son en realidad el centro de la narración o los protagonistas de la trama, sino que más bien son el aliciente para comenzar a andar y divagar sobre el significado del arte, del cine y, por supuesto, del propio ensayo audiovisual.



[Fotograma de *El jardín imaginario* (Guillermo Peydró, 2011)]

En *Las variaciones Guernica* (2012) Peydró cuestiona también —como vimos que hacían Siminiani, Bárbara Fluxá y Samuel Alarcón— el valor de las imágenes y plantea hasta qué punto estas pueden perder su eficacia. En el documental el cineasta aprovecha una serie de conferencias que se imparten en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sobre el célebre cuadro de Picasso para abordar cuál fue el verdadero valor de esa pintura y

cuál debería ser su efecto en la actualidad. Así en *Las variaciones Guernica*, Peydró intercala conferencias de eruditos, fragmentos del lienzo con imágenes de televisión en la que se muestran manifestaciones, desahucios... El lienzo del pintor malagueño se ha transformado en un icono cultural y un reclamo turístico y de mercadeo, pero ha perdido todo su significado y toda su carga política.



[Fotograma de *Las variaciones Guernica* (Guillermo Peydró, 2012)]

Desde una perspectiva distinta, Óscar de Julián indagó sobre la escritura del yo en *Doppelgänger* (2009). En este cortometraje el cineasta cuenta el trauma que le supuso saber que había otra persona con su mismo nombre Óscar de Julián. El otro era un colombiano y el único *necroescultor*—realiza estatuas con la ceniza de los cadáveres— del mundo. El cineasta en el filme decide buscar a su tocayo de nombre y apellido. El cortometraje es un ensayo sobre la identidad personal, sobre el miedo personal a disolverse y, en último caso, un análisis del otro, no como enemigo peligroso sino como un ser humano pleno.

También Víctor Moreno juega con la confusión y la incertidumbre sobre el otro —en este caso los otros animales— en *El extraño* (2008). Este brevísimo documental de menos de dos minutos muestra un plano fijo de una carretera secundaria, un rebaño de cabras se va acercando a la cámara y se paran delante de ellas asombradas. Solo entonces el espectador entiende el significado del título *El extraño* no es un otro peligroso, sino el ser humano que filma a las apacibles cabras. El filme ganó el premio del Jurado del Notodofilmfest que se basa en la producción de obras de escasa duración y se distribuía directamente en internet.

Tal vez la imagen del *flâneur* cineasta más independiente sea la de Lluís Escartín. Formado en los años ochenta primero como fotógrafo y luego como cineasta, fue colaborador de Jonas Mekas de quien tomó la pasión por la captura de las imágenes en movimiento. Sus películas están siempre filmadas y montadas como si se tratarán de sueños. Para Escartín los continuos cambios de la sociedad actual, ha conllevado a las personas a una especie de orfandad y una continua sensación de pérdida. En *Hasta que las nubes nos unan*, *Guardiola-Diola* (2019) aborda la cuestión de este sentimiento de abandono.

El cine de Escartín es una propuesta libre y personal, donde el viaje es siempre necesario. Así en *Amanar Tamasheq* (2010) que, como ya vimos, había ganado el premio al mejor cortometraje en el Festival Punto de Vista, acude al Sáhara para adentrarse en una comunidad Tuareg. La idea no es hacer un documental explicativo o divulgativo, sino un ensayo abierto sobre este pueblo, que es uno de los más olvidados por los medios de comunicación tradicionales. Su trabajo no pretende encajar en ninguna categoría clásica de documental étnico, sino que se adentra más en la propia experiencia y en la vuelta a los orígenes —algo que coincide con Jonas Mekas—. Escribe Escartín:

Gaudí decía que la cosa más original es trabajar con los orígenes. Es una cuestión epistemológica: tratar de quitar todas las capas. Es complicado pero factible; aunque es cierto que requiere un aislamiento, un esfuerzo, un tiempo y un estado mental concretos. En cualquier caso, para mí nada de eso resulta un sacrificio especial. El sacrificio sería el contrario: ajustarme a una manera de vivir, la del mundo contemporáneo, que encuentre inhumana en muchos aspectos⁶⁷.

VI. A MODO DE CONCLUSIONES: LA CAZA POR RESISTENCIA

En esta breve cartografía hemos intentado dibujar el sendero trazado por el cortometraje documental en España en los últimos veinte años. Este ha sido un recorrido disperso y complejo, pero enormemente creativo y plural. Durante muchos años el cine comercial se ha comportado de una forma más o menos previsible, hasta el punto que Rick Altman llegó a predecir cuál era la evolución lógica —y casi fija— de los estilos y los géneros filmicos de la producción de Hollywood⁶⁸. Sin embargo, los cortometrajes

67. Entrevista disponible en la revista online Destapes. <http://revistadestape.es/lluís-escartin-intento-montar-imagenes-como-si-estuviera-sonando>.

68. Altman, R. (2005). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. Paidós.

documentales y experimentales españoles se han comportado de otra forma impredecible en estos dos últimos decenios.

Como hemos visto, la crisis económica, los cambios tecnológicos, el abandono de las tradicionales salas de cine han supuesto retos y mutaciones enormes en el ecosistema filmico. Pero estas variaciones no se han vivido como obstáculos, sino que han abierto senderos nuevos. Pocas enunciaciones cinematográficas se han mostrado tan versátiles y tan efectivas ante los cambios. El fin de las grandes estructuras ha otorgado una «ligereza» útil a este tipo de cine. Como indica, Ángel Quintana, refiriéndose a todas las filmografías digitales: «la ligereza ha adquirido en el cine contemporáneo una importancia fundamental ya que permite atrapar el instante revelador»⁶⁹.

Estos *flâneurs* del cine español han gozado de la suerte del prestigio y del reconocimiento. El hecho que desde el principio del siglo xx figuras como Víctor Erice, José Luis Guerín o Pere Portabella volvieran a rodar cortometrajes documentales revalorizó el formato. La consolidación de los festivales de cortometrajes, que más que nunca aceptaron y premiaron los documentales, y la aparición de festivales especializados en la no ficción favoreció una suerte de revalorización del cortometraje documental. Por supuesto, las nuevas plataformas online tanto las internacionales, como YouTube o Vimeo, pero, también, las españolas y especializadas, como Plat.Tv y Márgenes, han supuesto una ventaja inconmensurable para la distribución y la exhibición de estas obras.

Pero, sin duda, la enorme cantidad y el talento de cineastas surgidos en estos años fueron los condicionantes que abrieron y generan rutas y senderos inimaginables: los ensayos filmicos de Elías León Siminiani, la video-guerrilla de María Cañas, las meditaciones de Natalia Marín, las imágenes convulsas de Lluís Escartín, las piezas de Terrorismo de autor... Dichos cortometrajes son los que han trazado este complejo y fascinante atlas de films y de experiencias audiovisuales.

Así, al contemplar el mapa creado por los cineastas españoles vemos que no se trata de una línea recta, como la que trazan los animales veloces que capturan una presa que corre mucho más despacio que ellos. Todo lo contrario, la cartografía del cortometraje documental español de estos veinte años es una carta que refleja las huellas de la extraña caza por resistencia que deben practicar los carnívoros que corren menos que las presas que quieren alcanzar. Así, por ejemplo, los cazadores tarahumaras, del norte de México,

69. Quintana, À. *Op. Cit.* Pág. 147.

conocedores que nunca lograrían atrapar a sus presas si se lanzasen directamente tras ellas, deciden hacerlas correr en innumerables círculos y espirales hasta que sus víctimas se derrumban de cansancio y son capturadas por los miembros de la tribu. La maraña de huellas dejadas tras la caza por resistencia es el mejor ejemplo de la cartografía del cortometraje documental español: un mapa plural, abierto —a veces en círculo, otras en espiral— y, profundamente, creativo.

REFERENCIAS

- Altman, R. (2005). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. Paidós.
- Arquero, I. y Deltell, L. (2017). «El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de Futuros* (Mercedes Álvarez, 2010)». En R. Eguizábal (Ed.). *Metodologías 3*. Madrid. Fragua. Págs. 63-81.
- Arquero Blanco, I. (2020). «Atrapar lo imposible: el ensayo audiovisual y el documental de arte en España». *Escritura e imagen*. En prensa.
- Arqueo Blanco, I. (2012). *Estudio descriptivo de El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral inédita.
- Arquero Blanco, I. y Deltell Escolar, L. (2016). «Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice. En *Metodologías II*. Colección Biblioteca de Ciencias de la Información, 1 (103). Madrid. Editorial Fragua. Págs. 31-50.
- Broullón Lozano, M. (2014). «Memorias filmadas: vigencia de una escuela cinematográfica». En VVAA (2014). *Actas de las XXI Jornadas de Historia de la Educación*. Palma de Mallorca.
- Calvo, G. A. (2008). *Palabras. 10 entrevistas en corto*. Madrid. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid.
- Cánovas Belchi, J. (1996). «1896-1914. Primeros años del cinematógrafo en Madrid». En *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Gijón. Universidad de Oviedo. Págs. 53-64.
- Cañas, M. (2015). *Risas en la oscuridad*. Texto disponible en <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/mcrelo15/frame.htm>.
- Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia. Universidad de Valencia.
- Catalá, J. M. (2012). «Palacios de la memoria: el cine desplazado». *Archivos Filmoteca de Valencia*. N. 69, abril 2012. Págs. 79-91.
- Cea, A. (2015). *La representación de lo social en el cortometraje de ficción español a través del Festival de Cine de Medina del Campo: primera década del siglo XXI*. Valladolid. Universidad de Valladolid. Tesis doctoral inédita.

- Cruz, I. (2019). «Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo». En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa.
- Deltell, L. (2006). «El nuevo hombre orquesta: el director de cortometrajes y novel en España». *Área Abierta*. 16(2).
- Deltell, L. (2016). «Víctor Erice en la Escuela Oficial de Cinematografía. Elogio de la incomunicación». *Área Abierta*. 14(2). Págs. 55-69.
- Deltell, L. (2019). «Oficio en las tinieblas: el ensayo audiovisual en un país en crisis». En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa.
- Deltell, L.; García Crego, J. y Quero Gervilla, M. (2009). *Breve Historia del Cine*. Madrid. Fragua.
- Deltell, L. y García-Fernández, E. C. (2013). «La promoción fílmica en el universo digital. Hacia el ocaso de la exhibición cinematográfica en España». *Historia y Comunicación Social*. Págs. 203-217.
- Esquirol, J. M. (2017). *El respeto o la mirada atenta*. Barcelona. Gedisa.
- Estrada, I. (2004). «El cine español en la era de la reproducibilidad tecnológica: María Cañas y la d-generación». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. N. 38.2 (invierno 2014).
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires. Caja negra.
- Foucault, M. (1979). «Inutile de se soulever?», *Le Monde* 11-12 mayo. Págs. 11-12. (Traducción al español de Felisa Santos).
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona. Ediciones Bellaterra.
- García Fernández, E. C. (2004). «La fragilidad comunicativa del cine español». En Benavides, J.; Fernández, E. y Alameda, D. (Eds.): *Información, producción y creatividad en la comunicación*. Madrid. Fundación General UCM.
- García Fernández, E. C. (2002). «En torno a algunos problemas industriales del cine español. La producción de largometrajes y cortometrajes en España». *Área Abierta*. Nº 2.
- García Fernández, E. C. (Coord.) (2016). *Historia del Cine*. Madrid. Fragua.
- García Fernández, E. C. (Ed.) (2015). *Marca e identidad del cine español. Proyección nacional e internacional entre 1980 y 2014*. Madrid. Fragua.
- Heredero, C. F. (2016). «La encuesta Caimán». *Caimán, Cuadernos de Cine*. Nº 49 (100). Págs. 6-10.
- Iglesias, E. (2012). «Variaciones en torno a un cuerpo: identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta». En Fernández, V. y Gabantxo, M. (Eds.) *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Págs. 41-46.
- Martí, O. (2007). «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales». *El País*. 25/09/2007.

- McKee, R. (2011). *El guión. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona. Alba Minus.
- Mecke, J.; Junkerjürgen, R. y Pöppel, H. (2017). *Discursos de la Crisis respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid. Iberoamericana.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Miguel Borrás, M. y Cea Navas, A. (Ed. y Coord). (2020). *El cortometraje: valoración y grandeza del formato*. Valencia. Editorial Tirant Lo Blanch.
- Mínguez Arranz, N. (2019). «Presentación». En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa.
- Montaigne, M. (2009). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona. Acantilado.
- Monterrubio, L. (2019). «*La Morte Rouge (soliloquio)* de Víctor Erice. De trauma a fraternidad: el intersticio entre realidad y ficción». En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona. Gedisa.
- Ortega Gálvez, M. L. (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid. Ocho y medio.
- Ortega y Gasset, J. (2014). *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Alianza, ediciones de la Residencia de Estudiantes.
- Peydró, G. (2014). *Del racconto al ensayo: Cartografías del cine sobre arte*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral inédita.
- Puyal, A. (2012). «Cineastas en el museo: José Luis Guerín». *Archivos Filmoteca de Valencia*. N. 69, abril 2012. Págs. 105-119.
- Quintana, Á. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona. Acantilado.
- Ramírez, L. Á. (2000). *La década prodigiosa: El cortometraje español en la década de los noventa*. Alcalá de Henares. 30º Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Rodríguez, H. J. (Ed.) (2008). *Elegías mínimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid. Documenta Madrid / Ocho y medio.
- Salles, J. M. (2005). «A dificuldade do documentário». En: Martins, J. S.; Eckert, C. y Caiuby, S. N. *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru. Brasil. EDUSC. Págs. 57-71.
- Siminiani, E. L. (2012). «¿Hacia una poética de la contradicción?». En Fernández, V. y Gabantxo, M. (Eds.) *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Págs. 89-102.
- Steyerl, H. (2016). *Los condenados de las pantallas*. Buenos Aires. Caja Negra.

- Tranche, R. R. y Sánchez-Biosca, Vicente: *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid. Cátedra/Filmoteca Española. 2000.
- Valcácel Medina, I. (2019). *Espíritu de aprendiz y otros escritos*. Logroño. Pepitas editorial.
- Vega de Unceta, A. de (2018). «La percepción del cortometraje por los profesionales del cine español». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. [S.l.]. n. 17. Págs. 429-456.
- Weinrichter, A. (2007). «El concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo». En Weinrichter, A. (Ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra. Págs. 18-49.
- Weinrichter, A. (Ed.) (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona. Gobierno de Navarra.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* Barcelona. Anagrama.
- Zunzunegui, S. (2012). «Prólogo». En Fernández, V. y Gabantxo, M. (Eds.) *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Págs. 13-17.

