

Roberto Arnau Roselló  
Teresa Sorolla Romero  
Javier Marzal Felici  
(Editores)



# MÁS ALLÁ DEL DOCUMENTO

Derivas y ampliaciones del cine  
de lo real contemporáneo



# MÁS ALLÁ DEL DOCUMENTO

*Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*

## COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

**MANUEL ASENSI PÉREZ**

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada  
Universitat de València*

**RAMÓN COTARELO**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología  
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**M<sup>a</sup> TERESA ECHENIQUE ELIZONDO**

*Catedrática de Lengua Española  
Universitat de València*

**JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA**

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación  
Universitat de València*

**PABLO OÑATE RUBALCABA**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración  
Universitat de València*

**JOAN ROMERO**

*Catedrático de Geografía Humana  
Universitat de València*

**JUAN JOSÉ TAMAYO**

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones  
Universidad Carlos III de Madrid*

Procedimiento de selección de originales, ver página web:

[www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales](http://www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales)

# MÁS ALLÁ DEL DOCUMENTO

*Derivas y ampliaciones del cine  
de lo real contemporáneo*

ROBERTO ARNAU ROSELLÓ  
JAVIER MARZAL FELICI  
TERESA SOROLLA ROMERO (EDS.)  
*(Universitat Jaume I)*

**tirant humanidades**

Valencia, 2022

Copyright © 2022

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web [www.tirant.com](http://www.tirant.com).

Imagen de portada: Taming the garden (Salomé Jashi, 2021)

© VV.AA.

© TIRANT LO BLANCH  
EDITA: TIRANT LO BLANCH  
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia  
TELFOS.: 96/361 00 48 - 50  
FAX: 96/369 41 51  
Email: [tlb@tirant.com](mailto:tlb@tirant.com)  
[www.tirant.com](http://www.tirant.com)  
Librería virtual: [www.tirant.es](http://www.tirant.es)  
DEPÓSITO LEGAL: V-3868-2022  
ISBN: 978-84-19226-92-1  
MAQUETA: Disset Ediciones

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: [atencioncliente@tirant.com](mailto:atencioncliente@tirant.com). En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en [www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa](http://www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa) nuestro procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSC/Tirant.pdf>

## AUTORES

### IMANOL ZUMALDE

Es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), donde imparte asignaturas vinculadas al análisis de la imagen y la historia del cine. Sus trabajos reflexionan sobre los fundamentos de la interpretación (sobre todo de las imágenes) y ha llevado a la práctica análisis de los más diversos textos (audio)visuales. Ha publicado, entre otros, los libros “Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar” (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002), “La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista” (Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006), “La experiencia fílmica. Cine, emoción y pensamiento” (Cátedra, 2011), “Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante” (Biblioteca Nueva, 2013) y “Fondo, figuras y paisaje. Cómo analizar imágenes y disfrutar en el intento” (Fragua, 2021). También ha coescrito con Santos Zunzunegui “Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica” (Cátedra, 2019).

### JOSEP M. CATALÀ DOMÈNECH

Catedrático emérito de la Universitat Autònoma de Barcelona. Doctor en Ciencias de la comunicación por la UAB. Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universitat de Barcelona. Master of Arts in Film Theory por la San Francisco State University. Premio Fundesco de ensayo. Premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún. Premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Es autor de diversos libros sobre estudios visuales, cine y documental, entre ellos “La puesta en imágenes”, “Estética del ensayo”, “La imagen interfaz”, “El murmullo de las imágenes” “Viaje al centro de las imágenes” y “Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental”. Ha sido decano de la facultad de Ciencias de la comunicación de la UAB y director académico del Máster de Documental Creativo de esta misma universidad.

### MARGARITA LEDO ANDIÓN

Catedrática emérita de comunicación audiovisual de la USC, coordina el Grupo de Estudios Audiovisuales y la serie Para unha historia do cinema en lingua galega (Vigo:Galaxia). Como investigadora insiste en la producción y acceso a bienes culturales desde la diversidad, las políticas de comunicación y las teorías feministas en los universos de la imagen. Su libro Cine de fotógrafos (2005) Barcelona:GG, fue Premio “Fundació Espais d’Art Contemporani” y su ensayo El cuerpo y la cámara (2020) inauguró la colección +Media de la editorial Cátedra. A destacar, entre sus textos más recientes, <<Corpos non produtivos no Novo Cinema Galego>> (2021) en Envejecimientos y cines ibéricos. Zecchi, B.; Medina, R.; Moreiras-Menor, C.; Rodríguez, M.P. (eds.), Valencia: Tirant Humanidades y <<Maternidad e insumisión>> (2021) en Maternidades. Políticas de la representación. Carrera, P. & Ciller, C. (eds.) Madrid: Cátedra+ media.

Escritora y cineasta, la materia carnal de su última película, Nación (2020), Premio a la mejor dirección de película española en el Festival de Cine Europeo de Sevilla, emerge de la experiencia de un grupo de operarias mayores y del fin de una época en la que la mujer accediera al trabajo industrial. El ICAA distinguió a Nación con el distintivo de filme recomendado para el fomento de la Igualdad de Género. Es numeraria de la Real Academia Galega. Autora de filmes como A cicatriz branca (2012) sobre las mujeres que emigraron solas, además de Santa Liberdade (2004), que narra aquella acción galego-portuguesa contra las Dictaduras de Franco y Salazar, o Liste, pronunciado Lister (2007), programados en la retrospectiva que en 2017 le dedica el Festival Internacional DocumentaMadrid. Entre otros reconocimientos es Premio Nacional da Cultura Galega-2008 en Cine y Audiovisual, Premio Cineuropa-2020, Premio Mestre Mateo-2021, Premio Fernando Rey-2022 de la Academia Galega do Audiovisual o Socia de Honor-2020 de la Asociación Española de Investigación en Comunicación.

### MANUEL PALACIO

Es catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), donde dirige el Instituto Universitario del Cine Español y el Grupo de Investigación Televisión-cine: memoria, representación e industria (TECMERIN). Fue decano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación (UC3M). Sus campos de interés se centran en el cine y la televisión.

## **ANA MEJÓN**

Es profesora del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M). Es miembro del Instituto Universitario del Cine Español y del Grupo de Investigación Televisión-cine: memoria, representación e industria (TECMERIN), ambos adscritos a la UC3M. Como investigadora se centra en la producción audiovisual en España.

## **JORDI REVERT**

Es Doctor Cum Laude en Comunicación e Interculturalidad por la Universidad de Valencia (UV) con una tesis doctoral sobre la intermedialidad entre cómic y cine en la era digital. Es asimismo, Máster en Comunicación, Interculturalidad y Estudios Europeos y Licenciado en Comunicación Audiovisual y Periodismo por el mismo centro.

En la actualidad es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Jaime I de Castellón (UJI). Es autor de numerosos artículos en medios cinematográficos y científicos y de varios capítulos en libros colectivos, así como autor en solitario de los libros *Paul Verhoeven (Cátedra, 2016)* y *En busca de lo real: 50 documentales esenciales (Editorial UOC, 2017)*, además de un libro sobre cómic y cine que se publicará en enero de 2023. Fue miembro del Consejo de Redacción de *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, publicación de la que fue director entre 2016 y 2017.

## **FERNANDO CANET**

Es Profesor Titular de Universidad en Comunicación Audiovisual (Universitat Politècnica de València). Ha disfrutado de becas de estancia de investigación en Goldsmiths College University of London (UK), New York University (USA) y University of Kent (UK), así como de una estancia docente bajo el programa Erasmus-STA en la Università degli Studi di Parma (Italia). Es autor de dos libros, co-autor de otro, *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos (Síntesis, Madrid)*, co-editor de un cuarto, *(Re) viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema (Intellect, UK)* y coeditor de dos volúmenes sobre la obra polifacética de Javier Maqua (Shangrila Ediciones). Ha sido editor invitado en 4 número especiales para las revistas: *Hispanic Research Journal*, *L'Atalante*, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* y *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*. Ha escrito más de 80 capítulos de libro y artículos de investigación, de los cuales 28 están indexados en WoS y en Scopus. Destacar los artículos publicados en revistas internacionales de impacto como, por ejemplo, *Studies in Documentary Films*, *The Journal of Popular Culture*, *Popular Communication*, *Journal of Film and Video*, *International Journal of Cultural Studies*, *Journal of Screenwriting*, *International Journal of Media & Cultural Politics* y *Universal Access in the Information Society*. Lidera el grupo de investigación *Comunicación, Arte y Cultura Visual (ArtiCom)*, reconocido por la UPV como parte de su estructura de investigación. Ha sido Director del Área de Cultura de su universidad.

## **BEATRIZ DEL CAZ**

Es graduada en Comunicación Audiovisual con premio final de grado. Es doctoranda en la Universitat Politècnica de Valencia con un contrato para la formación de profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Universidades. Desarrolla su investigación centrada en el consumo y creación de narrativas audiovisuales prosociales a través de ejercicios de toma de perspectiva. Ha participado en varios congresos internacionales sobre comunicación y educación y ha escrito algunas publicaciones sobre cine documental.

## **JAVIER MORAL**

doctor en Comunicación Audiovisual, en la actualidad es profesor Contratado Doctor en la Universidad Politècnica de Valencia. Autor de tres libros sobre cine y editor y coeditor de otros tantos, ha publicado más de una veintena de capítulos de libros, así como una docena de artículos en revistas científicas de impacto. Sus principales líneas de investigación se centran en aquellas propuestas audiovisuales que se sitúan en los márgenes de la industria cinematográfica y proponen nuevas formas de abordar lo real.

## **MARTA ÁLVAREZ**

Es profesora titular de la Universidad de Bourgogne Franche-Comté (Besançon), miembro del CRIT EA 3224 (Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles) y de la red de investigación MYC (Mujeres y Cine). Colabora con los festivales *Fenêtres sur courts* (Dijon, Francia) y *Pantalla Latina* (St.



Gallen, Suiza). Su investigación gira en torno al estudio de las formas documentales y a los discursos feministas en los cines hispánicos. Ha coeditado diversos volúmenes, entre ellos, *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el contexto audiovisual hispánico* (2015), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine hispánico del siglo XXI* (2018) y *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Muchas cosas por hacer* (2021)

### **SONIA GARCÍA LÓPEZ**

Es doctora por la Universitat de València y profesora en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo de investigación Tecmerin. Sus intereses como investigadora abarcan las relaciones entre cine e historia, el documental y el cine de vanguardia, la historiografía filmica feminista y la teoría del archivo. Sobre estos temas ha publicado numerosas contribuciones en libros y revistas como el *Journal of Spanish Cultural Studies*, *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* o *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos. Es autora de los libros *Spain is US: la guerra civil española en el cine del Popular Front* (2013) y *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (2016) y coeditora de *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental y Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)*. La devolución de los resultados de su investigación a la sociedad se ha producido fundamentalmente a través de la labor realizada como programadora y comisaria independiente para instituciones como *Open Society Archives* (Budapest), *FilMOTECA Española* (Madrid), la *Mostra Internacional de Films de Dones* (Barcelona) o *Tabakalera-Centro Internacional de Cultura Contemporánea* (San Sebastián).

### **ANNA FONOLL TASSIER**

Investigadora predoctoral del Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili y miembro del grupo de investigación Asterisc. Licenciada en Comunicación Audiovisual, Antropología Social y Cultural y Máster en Antropología, Investigación Avanzada e Intervención Social, toma un acercamiento multidisciplinar que incluye los campos de la cultura visual y la antropología, dada su formación. Su tesis doctoral investiga los modos de producción y las estrategias de representación en el cine de no-ficción con prácticas feministas del Estado español contemporáneo, con especial interés en las narrativas postcoloniales, decoloniales y migrantes, en el marco del proyecto I+D “Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional”.

### **LAIA QUÍLEZ ESTEVE**

Profesora Agregada del Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili (URV), es licenciada en Comunicación Audiovisual y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Doctora en Comunicación por la URV y miembro de Asterisc, sus líneas de investigación se centran en el estudio de las narrativas documentales de la memoria y la posmemoria traumática, así como de las identidades de género. Ha coordinado el proyecto I+D “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra Civil, el franquismo y la transición democrática en España”, y actualmente es la investigadora principal de “Articulaciones del género en el documental español contemporáneo. Una perspectiva interseccional”, otro proyecto también financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales y ha coeditado el libro “Posmemorias de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI” (Comares, 2017).

### **NÚRIA ARAÚNA BARÓ**

Licenciada en Comunicación Audiovisual y en Antropología Social y Cultural. Máster en Documental Creativo, doctora en Comunicación, y miembro del grupo de investigación Asterisc, es profesora en la Universitat Rovira i Virgili. Sus investigaciones se centran en las desigualdades de género en los nuevos formatos audiovisuales (particularmente entornos digitales y la no-ficción), y el estudio del audiovisual en relación al cambio social, con énfasis en las perspectivas feministas. Es investigadora en los I+D financiados por el ministerio de Universidades “Articulaciones del género en el documental español contemporáneo. Una perspectiva interseccional”, “Producción de nuevas subjetividades en la actriz española en el cine desde el final de la dictadura a la Post-Transición (1975-1992)”, y dirige el proyecto “Memoria audiovisual del feminismo español (1975-2020). Proyecto de investigación y creación documental”, fi-

nanciado por una beca Leonardo y, junto a David Archibald, el proyecto de investigación en audiovisual de no-ficción académico “Ragged Cinema/Cine Harapiento”.

## **ISADORA GUARDIA**

Es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, profesora vinculada a la Universitat de València desde 2002 en la actualidad es Contratada Doctora en el grado de Comunicación Audiovisual. Profesora de Realización Cinematográfica y Teoría y Análisis del Cómic.

De 2012 a 2016 ha sido docente a tiempo completo en la Escuela Universitaria ERAM- UdG en el grado de Comunicación Audiovisual y Multimedia.

Su trayectoria investigadora se distingue por combinar práctica y teoría. Se inicia en 2002 con la realización de documentales de carácter social y político. Su tesis doctoral investiga la relación estética e histórica entre el documental militante de los años 60 y el tiempo presente. Ha publicado numerosos artículos y comunicaciones en congresos nacionales e internacionales, así como en revistas científicas sobre ciencias sociales y libros. Publicación de la tesis doctoral en 2011.

En la actualidad participa en diferentes proyectos de investigación teórico/prácticos, que incluyen la producción documental, las técnicas etnográficas y procesos de gentrificación. Dicho proyecto se inicia gracias a una estancia en la Universidad de Manizales, (Colombia) en 2010 y queda vinculado al barrio de El Cabanyal (València).

Pertenece al Grupo de Investigación ERAMSCI de la Escuela Universitaria ERAM-UdG. Sus líneas de investigación se centran en nuevos lenguajes y expresiones artísticas en el audiovisual y en cine y video documental militante, grupo de investigación REPERCRI (Grupo de Investigación Representación Contemporánea de los Perpetradores. Investigador Principal Vicente Sánchez Biosca. UVEG), grupo de Investigación TRANS-Arch. <https://trans-arch.org/> con el cual se encuentra durante los meses junio-agosto de 2022 en estancia en Argentina.

## **EDUARDO GUILLOT (VALÈNCIA).**

Ha ejercido como periodista cultural especializado en música y cine desde finales de los años 80, en medios como Rockdelux o Diario Levante. Es autor de diversos libros sobre cultura popular y ha colaborado en numerosos volúmenes colectivos en torno al cine negro, Emir Kusturica, los videojuegos en el audiovisual o los festivales especializados de cine. En paralelo ha desarrollado una trayectoria como programador cinematográfico en La Filmoteca de València o el festival Abycine. Ha impartido cursos en el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria), el Círculo de Bellas Artes (Madrid), MuVIM (València) o La Casa del Cine (Ciudad de México). Desde 2018 es el responsable de programación del festival Mostra de València-Cinema del Mediterráneo.

## **JAVIER MARZAL FELICI**

Doctor y Licenciado en Comunicación Audiovisual, en Filología Hispánica y Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universitat de València, Máster en Comunicación y Educación por la Universitat Autònoma de Barcelona, es Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I, donde actualmente es Coordinador del Programa de Doctorado en Ciencias de la Comunicación, y Coordinador del Máster Universitario en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación y Subdirector del LabCom UJI.

Ha desarrollado una larga actividad investigadora, entre cuyas principales publicaciones destacan *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2007); el libro *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales. Herramientas para el análisis fílmico* (Madrid: Cátedra, 2015); la obra colectiva *Las televisiones públicas autonómicas del siglo XXI. Nuevos escenarios tras el cierre de RTVV* (Barcelona, Bellaterra, Castellón y Valencia: Aldea Global, 2015), como editor; y el libro *Los medios de comunicación públicos de proximidad en Europa. RTVV y la crisis de las televisiones públicas* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2017), entre otras. Sus últimos trabajos son *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2018), en coedición con Teresa Sorolla, Antonio Loriguillo y Aaron Rodríguez; *Contenidos transmedia para la radio y la televisión de proximidad* (Pamplona: EUNSA, 2018), como coeditor con Esteban Galán y Aaron Rodríguez; impulsor de la obra colectiva *Investigar en la era neoliberal. Visiones críticas de la investigación en comunicación en España* (Barcelona, Bellaterra, Castellón y Valencia: Aldea Global,

2018), con Aaron Rodríguez y Samuel Gil; Participación ciudadana y medios de comunicación públicos 1. Conceptos y teorías (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021), en coedición con Maria Soler-Campillo y Carlos López-Olano; Participación ciudadana y medios de comunicación públicos 2. Experiencias de cocreación en España y en Europa (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2022), en coedición con José Moriano, César Fieiras-Ceide, Martín Vaz-Álvarez y Antonio Loriguillo-López; y de Puntos ciegos, miradas afiladas. Discursos fotográficos y prácticas artísticas para hackear la posverdad (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2022), en coedición con Marta Martín-Núñez y Shaila García-Catalán.

Es co-director de la Colección de libros “Guías para ver y analizar cine”, co-director académico de la Colección Aldea Global que co-editan la Universitat Pompeu Fabra, la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universitat Jaume I y la Universitat de València, y co-director de la Revista de periodicidad semestral adComunica. Revista sobre Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación. Desde enero de 2022, es Director de la Cátedra RTVE “Cultura Audiovisual y Alfabetización Mediática” en la Universitat Jaume I de Castellón.

Es Director del Grupo Investigaciones en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual (ITACA-UJI), cuyos intereses se centran en el estudio de la cultura visual, las relaciones entre tecnología y visualidad, la teoría de la imagen, la economía política de la comunicación y el análisis de textos audiovisuales.

### **ÒSCAR-TOMÀS PARÍS**

Es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Politècnica de València y Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación por la Universitat Jaume I. Actualmente, es doctorando en el Programa de Ciencias de la Comunicación de la UJI con la investigación “El documental valencià contemporani. Un recorregut pel gènere durant el funcionament de Televisió Valenciana (1990-2013)”. En el campo profesional, ha trabajado en diversos medios de comunicación (Castelló Nord Televisió, Povet.com, Vox UJI Ràdio). Actualmente, es el responsable de comunicación de la editorial Onada Edicions.

### **ROBERTO ARNAU ROSELLÓ**

Es profesor titular en los grados de Comunicación Audiovisual y Periodismo, así como en el Máster Universitario en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación. Director del Laboratorio de Ciencias de la comunicación (LABCOM-UJI) desde 2006 a 2016, su actividad se ha desarrollado tanto en el terreno de la investigación, con la publicación de artículos, capítulos de libro y participaciones en congresos científicos, como en de la gestión, como en el del ejercicio profesional en el sector audiovisual. Entre sus publicaciones se cuentan varios libros, numerosos capítulos de libro y comunicaciones a congresos internacionales, así como artículos en revistas científicas como Estudios sobre el mensaje periodístico, Fotocinema, Historia y Comunicación social, ICONO 14, o Comunicación y Medios. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Carlos III de Madrid y en la Universidad de Lyon Lumière 2.

### **TERESA SOROLLA ROMERO**

Es profesora en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I, donde imparte clases en los grados de Comunicación Audiovisual y Periodismo. Es doctora con premio extraordinario y mención internacional por esta misma universidad. Es autora del libro “El piano” (Jane Campion, 1993). “Guía para ver y analizar” (Nau Llibres, 2021), coautora junto con Víctor Mínguez, de “El mejor y el peor de los tiempos. 50 películas sobre la Revolución francesa” (Editorial UOC, 2021) y coeditora del volumen “La crisis de lo real” (Editorial Tirant, 2018). También es autora de artículos científicos publicados en revistas como Quarterly Film Review, Arte, Individuo y Sociedad, Cuadernos. info o Archivos de la Filmoteca. Sus líneas de investigación se centran en las narrativas cinematográficas no lineales y la cultura visual contemporánea.



# Índice

## **Introducción: Más allá del documento**

ROBERTO ARNAU ROSELLÓ,  
TERESA SOROLLA ROMERO Y  
JAVIER MARZAL FELICI (EDS.)

1. El auge del género documental .....	17
2. Estructura de la obra .....	23
3. Agradecimientos.....	27

## **PARTE I**

### **ESTATUTO Y NATURALEZA DE LAS IMÁGENES DOCUMENTALES EN LA ERA DE LA POSVERDAD**

#### **La verdad multifocal. Estrategias persuasivas del documental contemporáneo**

IMANOL ZUMALDE

1. Falsas simetrías y verdad documental.....	30
2. Por el camino de la objetividad.....	33
3. Testigo de cargo: del mosaico al patchwork.....	35
4. El triunfo de la subjetividad .....	40
5. Equidistancia y síntesis.....	46
6. Coda .....	51

#### **Alegorías de lo real. La teatralización de la realidad documental**

JOSEP MARIA CATALÀ DOMÈNECH

1. La disolución del espacio en el tiempo.....	57
2. El teatro documental .....	63
3. La teatralidad documental.....	68
4. La instalación como dramaturgia del conocimiento.....	73

### Del arte de nombrar lo no ficcional

MARGARITA LEDO ANDIÓN

1. El laberinto y sus huellas .....	79
4. El hilo de Ariadna .....	84
5. Marcas en la oscuridad .....	88
6. Por una constelación nueva .....	92
7. Coda .....	94

### Los nuevos territorios del documental español contemporáneo

MANUEL PALACIO Y ANA MEJÓN

1. Un nuevo estatuto para la imagen documental y sus transformaciones tecnológicas.....	100
2. Apuntes en torno al circuito económico del documental español contemporáneo .....	102
3. Los nuevos pobladores del documental contemporáneo .....	105
3.1. Mujeres documentalistas.....	106
3.2. Usos formales y temáticas .....	111

### La (no) ficción nos hará libres: de imágenes confinadas y jaques a lo real

JORDI REVERT

1. Introducción: el límite desleído.....	117
2. Cine en tiempos de pandemia .....	118
3. Imágenes en cuarentena.....	120
4. The Wolfpack: (Sobre)vivir en las imágenes.....	123
5. This is not a film: imágenes pese a todo.....	125
6. Apuntes (finales) desde el subsuelo de lo real.....	130

## PARTE II

### APROXIMACIONES AL CINE DE LO REAL CONTEMPORÁNEO

#### Una aproximación a las formas inmersivas de no ficción de carácter prosocial

FERNANDO CANET, BEATRIZ DEL CAZ  
Y JAVIER MORAL

1. El giro hacia lo inmersivo .....	137
-------------------------------------	-----

Índice	15
2. El giro hacia lo prosocial.....	139
3. Estar allí (being there): encuentros inmersivos con el otro .....	143
4. Ser el otro (being other): experiencias en primera persona de otras identidades.....	148
5. A modo de conclusión .....	154

### **Revelar imágenes: documental de archivo en el siglo XXI**

MARTA ÁLVAREZ

1.	Introducción.	
	“A ver quién es el guapo que se lo ve todo” .....	157
2.	Una biblioteca en torno al metraje encontrado.....	159
3.	Pero ¿de qué estamos hablando? Metraje encontrado y documental de archivo .....	162
4.	De lo íntimo y de lo histórico .....	168
5.	Experiencias femeninas, alianzas feministas.....	174
6.	Conclusión .....	177

### **‘The city is big; the image small’. Usos profanos del archivo en el documental contemporáneo**

SONIA GARCÍA LÓPEZ

1.	Introducción: el archivo y la ciudad.....	181
2.	El paradigma del archivo, de la teoría del arte a la teoría del cine .....	185
3.	Los Angeles Plays Itself: usos profanos del archivo.....	188
4.	Conclusión: un “archivo de sentimientos” .....	195

### **Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista**

ANNA FONOLL TASSIER, LAIA QUÍLEZ ESTEVE

Y NÚRIA ARAÛNA BARÓ

1.	Introducción: retomando el debate sobre feminismo y no-ficción .....	199
2.	La mirada arqueológica. Testimonios, archivos y subjetividades en la construcción de memorias audiovisuales feministas.....	201
3.	Desnaturalizando la mirada maternal: un cine para repensar los cuidados y los trabajos asignados a las mujeres.....	207

4. “No soy una extraña”: miradas que acercan desde una perspectiva feminista y decolonial..... 214
5. Conclusiones: estrategias no para representar, sino para transformar ... 220

**Transformaciones en el documental de intervención: de la tradición obrera a la mirada ecofeminista**

ISADORA GUÀRDIA

1. Introducción..... 223
2. La producción documental militante y el lugar de las mujeres: la tradición obrerista y la mirada feminista..... 225
3. Una propuesta de análisis: entre la producción militante y la perspectiva ecofeminista..... 229
4. O Todos o Ninguno, (Colectivo de Cine de Clase, 1976)..... 230
5. A la Vuelta del Grito (Colectivo de Cine de Clase, 1978)..... 233
6. La Mano Invisible (Isadora Guardia, 2003)..... 236
7. Resistencia (Lucinda Torre, 2006) ..... 239
8. Hotel explotación: Las Kellys (Georgina Cisquella, 2018)..... 240
9. De Soca i Arrels (Mina Costa, 2019) ..... 242
10. Conclusiones ..... 244

**El fantasma de Nick Cave. Fronteras entre realidad y representación en el documental musical..... 247**

EDUARDO GUILLOT

**La eclosión del (Web) documentalismo valenciano en el siglo XXI**

OSCAR PARÍS GARCÍA, ROBERT ARNAU ROSELLÓ, TERESA SOROLLA ROMERO Y JAVIER MARZAL FELICI

1. El panorama audiovisual valenciano en la era digital ..... 269
2. La representación documental en el marco específico del webdoc..... 272
3. Génesis y consolidación de un formato. Análisis de 0 responsables (Barret Films, 2013) y Parir en el segle XXI (Barret Films, 2020)..... 276
4. A modo de conclusión ..... 285
- Referencias..... 287



# Introducción: Más allá del documento

ROBERTO ARNAU ROSELLÓ,  
TERESA SOROLLA ROMERO Y  
JAVIER MARZAL FELICI (EDS.)

## 1. EL AUGE DEL GÉNERO DOCUMENTAL

Es un hecho aceptado por toda la comunidad científica que en las últimas décadas hemos asistido a una auténtica explosión creativa del cine documental, tanto a nivel internacional como nacional. La enorme efervescencia del documental, así como su liberación de los formatos más clásicos y ortodoxos ha dado lugar a otros formatos más vinculados a la experimentalidad, que han puesto la subjetividad de la mirada del autor/a en el centro de sus propuestas. Esta extraordinaria expansión se ha producido, entre otros motivos, porque el audiovisual contemporáneo ha encontrado en la actualidad informativa una fuente inagotable de entretenimiento, incluso de «espectáculo» visual.

Sin duda, existen múltiples aproximaciones al estudio del género documental y es muy nutrido el número de publicaciones que han tratado de analizar el fenómeno. En los últimos años, hemos asistido a la publicación en el panorama español de diferentes ensayos que proponen perspectivas de estudio muy pertinentes y valiosas sobre el audiovisual contemporáneo y, muy especialmente, sobre el género documental.

En este sentido, la bibliografía dominante en castellano se ha desarrollado en gran medida gracias a las labores de edición desarrolladas por citas como *Documentamadrid* (Colección *TextosDocumenta*), el *Festival Punto de Vista de Navarra, Territorios y Fronteras* de Bilbao o, en menor medida, el *Festival de Málaga* y la *Seminci* de Valladolid. Junto a este arduo trabajo de edición, también partimos y recogemos las aproximaciones que desde la academia española han realizado Josep Maria Català, Josexo Cerdán y Casimiro Torreiro en libros como *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (2001), o estos dos últimos en *Documental y Vanguardia* (2005), *Después de lo real* (2007, 2008) o *Al otro lado de la ficción* (2007).

Dichos trabajos se relacionan –cronológica, pero también intelectual– con los trabajos seminales de Margarita Ledo –*Del cine-ojo a Dogma95* (2004)– y Antonio Weinrichter –*Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004)–, que complejizaron las Historias normativas del documental introduciendo por primera vez en lengua castellana la existencia de discursos marginales o cinematografías emergentes habitualmente relegadas en los trabajos de los teóricos anglosajones del campo.

Son significativos los estudios de *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción* (2001) editado por Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano, o *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*, editado por Rafael Tranche (2006). Asimismo, debemos destacar las propuestas de Vanesa Fernández Guerra y Miren Gabantxo, *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas. Vol. I* (2012) y *Vol. II* (2014), la de Marta Álvarez, Hannah Hatzmann e Inmaculada Sánchez Alarcón, *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (2015). Más recientemente, han visto la luz aproximaciones de corte divulgativo como la de Pilar Carrera y Jenaro Talens *El relato documental: efectos de sentido y modos de recepción* (2018), o la revisión semiótica del campo ejecutada por Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica* (2019), en la que, entre otros méritos, destaca la puesta en crisis de la taxonomía normativa —y pese a sus modificaciones historiográficas, claramente discutible— de Bill Nichols. Los últimos años también nos han traído los textos de Pilar Carrera *Basado en hechos reales* (2020), de Alejandro Cock *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad* (2020), o del prolífico Josep María Català, cuyas numerosas propuestas en el campo se han sintetizado en el indispensable volumen *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental* (2021).

La bibliografía reciente no se ha centrado únicamente en el problema del *documental* –entendido en su resonancia general–, sino que también ha explorado subgéneros, gestos o posturas teóricas. Destaca el trabajo que Fernando Canet ha realizado en torno a la figura de los perpetradores de crímenes de guerra, que se recoge en diversas publicaciones internacionales recientes (2020a, 2020b) así como sobre el ensayo audiovisual (2019). Otras perspectivas se han centrado en

el documental sobre arte –*El cine sobre arte: De la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (Guillermo G. Peydró, 2019)–, en los filmes más destacados del género –*En busca de lo real: 50 documentales esenciales* (Jordi Revert, 2017)–, el documental musical o “rockumental” –*Sueños Eléctricos. 50 películas fundamentales de la cultura rock* (Eduardo Guillot, 2016)–, el carácter construido de la realidad documental –*La invención de la verdad* (Carlos Mendoza, 2016)– o los inevitables *fakes* –*El falso documental* (Mar López Ligeró, 2015)–.

Pero el estudio del cine documental representa sobre todo una oportunidad para volver a preguntarnos sobre su propio estatuto, en especial en relación con la realidad y el llamado «cine de ficción». En este sentido, ya señalaba Christian Metz casi cincuenta años atrás, que «el cine, en su totalidad, sólo puede ser considerado como material de ficción, en la medida que se trata de un material registrado sobre soporte fotográfico que ya no puede ser confundido con la realidad» (Metz, 1975: 25). Poco importa que el registro sea sobre un soporte fotoquímico o digital, la realidad no cabe en una cámara.

Desde otro punto de vista, Jean-Louis Comolli mostraba en un texto canónico que el dispositivo técnico que hace posible la representación cinematográfica está cargado de ideología, lo que imposibilita, de facto, la articulación de un discurso de objetividad como el que pretende encarnar el género documental (Comolli, 1971-72). Propuesta que sintoniza con la ya clásica de Santos Zunzunegui, que nos recordaba que «documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto que estrategias diferenciadas de producción de sentido» (Zunzunegui, 1989: 150).

Son muy numerosos los estudiosos clásicos que se han aproximado al estudio del cine documental en las últimas décadas, entre los que destacan los de Edward Branigan (1992), Stella Bruzzi (2000) o Bill Nichols (1997). Carl Plantinga ofrece una definición del film documental que nos parece especialmente clarificadora: «[el film documental] es un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia 1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se ‘dice’), 2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables

para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, 3) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-filmico (la parte que se ‘muestra’)» (Plantinga, 2005: 114-115).

Como hemos apuntado en aproximaciones parciales anteriores (Marzal, 2020), de entre todas estas propuestas y estudios nos parecen destacables las aportaciones de los profesores Josetxo Cerdán y Mirito Torreiro, coordinadores de la obra colectiva *Documental y vanguardia* (2005), que presentan una visión amplia, necesariamente diversa y compleja del panorama de la producción documental contemporánea.

Por su parte, Josep Maria Català en su obra *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio* (2012), en el que el autor enfrenta dialécticamente conceptos como el mito y el logos, lo sonoro y lo silencioso, lo ficcional y lo documental, etc., con el fin de sentar las bases de una nueva estética de la visualidad que, entre otras cosas, amplía y expande, desde una concepción hermenéutica de la actividad analítica, los supuestos límites del discurso documental.

También creemos pertinente hacernos eco del excelente trabajo presentado recientemente por el profesor Rafael R. Tranche. En su obra *La máscara sobre la realidad. La información en la era digital*, el autor destaca la «importancia decisiva que las emociones han cobrado en el universo de la información en red» y cómo «cada vez será más difícil deslindar el universo de la información de internet, en la medida en que los procesos de producción y distribución de noticias se han mixtificado y entrecruzado con todo tipo de fenómenos comunicativos y publicitarios hasta hacerlos indiferenciables», por lo que «la máscara sobre la realidad es la inconsistencia de la palabra y la imagen para levantar acta de su acontecer en el mundo actual» (Rodríguez Tranche, 2018: 211; 214-215).

Finalmente, debemos hacernos eco de una de las últimas aportaciones más relevantes, aparecida en 2019. Nos referimos a la obra de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde, *Ver para creer. Avaratares de la verdad cinematográfica*, uno de los estudios más recientes que abordan el estudio del cine documental desde una perspectiva amplia y crítica. Como señalan los autores, los films documentales forman

parte de lo que denominan «el régimen referencial», que «dirige sus esfuerzos a hacer creer a su intérprete dos cosas»: por un lado, que lo que los documentales muestran «ha ocurrido en la realidad»; por otro, que lo que en ellos se muestra «es fidedigno y veraz». De este modo, «el documental no lo es porque su contenido (argumento o asunto) sea un reflejo de hechos acontecidos en la realidad, sino porque el texto se remite a ellos como si realmente hubieran ocurrido o estuvieran acaeciendo», consideración que nos parece fundamental para entender que, en realidad, el discurso documental «poco tiene que ver con el referente o con la realidad».

El alcance de las mutaciones que han transformado el cine documental en apenas dos décadas es de tal calibre, que actualmente numerosos investigadores coinciden en señalar vectores de desarrollo del género, como la heterogeneidad de sus planteamientos, su disparidad formal y una gran versatilidad en lo que se refiere a su proverbial capacidad para las hibridaciones con otros géneros, formatos y medios (Sucari, 2009; Català, 2010; Weinrichter, 2010; Fernández y Gabantxo, 2012; Gifreu, 2013; León, 2014; Fernández Guerra, 2015; Álvarez, Hatzmann, Sánchez Alarcon, 2015; Revert, 2017; Arnau y Gifreu, 2020).

El propio concepto de documental ha quedado anticuado para referirse a un tipo de cine muy alejado del rigor de los planteamientos estéticos del documental clásico. Este nuevo cine de lo real se ha convertido en un punto de encuentro estilístico entre muy diversos discursos y estilos audiovisuales, géneros y propuestas formales que conforman un panorama complejo, cuya diversidad requiere un estudio analítico polifónico que contribuya a ubicar sus distintas prácticas.

Las recientes incursiones audiovisuales en la textura de lo real, resultado de aproximaciones muy diversas y una paleta de recursos ampliada, combinan lo reflexivo con lo experimental, lo interactivo y lo hipertextual, construyendo un horizonte plagado de heterodoxias formales y conceptuales, que extienden las fronteras del concepto y lo conectan con otras esferas, aparentemente lejanas.

Dando por cierto que el documental, antaño, presentara una cohesión que lo dotara de ciertas características homogéneas, premisa que intuimos tan cuestionable como su paralela cinematográfica relativa al cine clásico, y que se evidencia en aproximaciones al género tan

diversas como las de Flaherty, Vertov o Vigo (por poner un ejemplo con tres cineastas fundacionales del género) nos planteamos si, en la cultura visual contemporánea, no supone más un gesto estético, ético, narrativo, que, liberado de los límites del documental tradicional, serpentea en lenguajes, géneros y dispositivos en principio ajenos a él.

Actualmente, sumidos de lleno en la era de la posverdad, sabemos que la realidad ya no es una, unívoca, verdadera e inmutable, sino que es un constructo múltiple, fragmentado y subjetivo, resultado de diversas interacciones que median el lenguaje, la cultura, los acuerdos intersubjetivos y el punto de vista del individuo (Baer, 2005). En el cine de lo real, se desplaza el hincapié sobre el contenido a la forma, de lo observado al observador, y la realidad se revela como una especie de espejismo inasible.

Desde un punto de vista semiótico, la realidad, como la verdad, es ante todo un efecto de sentido inherente a los objetos discursivos que llamamos documentales. Así, el documental se presenta como una estrategia persuasiva destinada a hacer creer a su intérprete que el contenido que le ofrece procede de la realidad extralingüística, que es objetivo y auténtico, afirmando “esto sucedió así”. Por tanto, se trata de un fenómeno discursivo que consiste en hacer parecer verdadero aquello que se dice (Zunzunegui y Zumalde, 2019).

Como señala Català, la raíz de la palabra documental, que proviene del vocablo documento, hace referencia a datos fidedignos que son capaces de probar algo y tiene que ver, en última instancia, con una determinada visión que considera que lo real, en su transformación en materia fílmica, deja siempre una huella objetiva conectada con la verdad a la que consideramos prueba. Lo que ha dado en llamarse la *base indicial* del registro fotográfico y, por extensión, fílmico. Pero que los documentos sean pruebas fehacientes es muy cuestionable, puesto que “más que probar la realidad a la que se refieren, describen el sujeto y la institución que las produce” (Català, 2010). Un régimen referencial que se sustenta en estrategias miméticas y basa en la pregnancia del documento su potencial retórico.

El documento (audiovisual, fotográfico, fílmico, sonoro), por su parte, no se ha desprendido nunca de su carga de prueba, por eso aún es necesario preguntarse hasta qué punto éste se distingue del fiel reflejo que se insiste en ver en él (Comolli, 2007), cómo su lectura afecta

a la compleja y paradójica relación que el individuo contemporáneo establece con la realidad. Es, antes que nada, documento de su propia realización porque mezcla varios tipos de mirada (la del sujeto filmado y la del espectador) a través de la mirada mecánica de la cámara (Comolli, 2008). Por tanto, no hay documento sin mirada, como no hay cine sin espectador.

## 2. ESTRUCTURA DE LA OBRA

Este volumen, pues, se concibe precisamente con la voluntad de elaborar un panorama que recoja los puntos de fuga del cine de lo real en el nuevo milenio, enfocado especialmente en la última década, sus derivas actuales y ampliaciones narrativas, sus usos emergentes e hibridaciones discursivas. Nos interesa especialmente poner de relieve la inmensa variedad de las nuevas formas documentales que pueblan el panorama audiovisual contemporáneo, así como la dialéctica que se establece entre las obras que diluyen la noción de autoría y aquellas que se construyen exclusivamente en base a la subjetividad del cineasta. Un cine para el que la superficie de lo real no es un objetivo en sí mismo, sino el principio desencadenante del relato. Consideraremos su evolución en el contexto de la posverdad donde sus límites y fronteras tradicionales se desdibujan por completo, así como en el del documental interactivo/expandido, cuyo consumo se puede materializar en la gran pantalla, en el televisor, en el espacio virtual, en directo, o, incluso, en el museo.

En este sentido, Imanol Zumalde plantea en «La verdad multifocal» la imposibilidad de asociar al discurso documental una estrategia discursiva apriorística o un código narrativo único ligado a la escurridiza idea de *verdad*. Zumalde rastrea el manejo de recursos expresivos y narrativos llevado a cabo por autores de estilos y planteamientos tan distintos como Frederick Wiseman, Chantal Akerman y John Wilson en la compleja y poliédrica construcción de la particular verdad que defienden sus textos fílmicos. Para ello, revisa cómo la Historia del cine moldea conceptos aparentemente dicotómicos como verdad y ficción u objetividad y subjetividad, convirtiéndolos en estrategias discursivas que, desde posiciones distintas, se ponen al servicio de la persuasión del relato para conseguir “hacer parecer verdadero”

o “hacer creer” las afirmaciones sostenidas en sus discursos documentales.

El significante de *lo real* emerge constantemente en la teoría que estudia el cine documental. Josep Maria Català reflexiona en el capítulo «Alegorías de lo real» sobre el cruce entre dos medios tan dispares como el documental y la vanguardia artística —ambos atravesados, desde finales del siglo XX, por un subrepticio “retorno de lo real”, en palabras de Hal Foster—. Català plantea que este nuevo realismo, que en el arte resulta posvanguardista y en el documental renueva su realismo básico, involucra una doble transformación: la del realismo documental afectado por una intervención radical de la estética, y la de la estética radical transformada por un regreso a la realidad a través de los perfiles de lo figural. El concepto de *Posdocumental* que propone este autor (2021), hace referencia a un nuevo tipo de documental cuyas herramientas estéticas se adaptan a los ejes de la realidad contemporánea, muy diferente de la que servía de base al documental clásico. Para él, en este nuevo espacio documental han fraguado distintos giros: subjetivo, reflexivo, emocional, imaginario y onírico, en función del tipo de exploración de la realidad que promueva cada uno de ellos.

También el texto firmado por Jordi Revert, «La (no) ficción nos hará libres», se interroga acerca de lo resbaladizo de aquello que entendemos por *lo real* revisando ejercicios fílmicos que lo ponen en jaque. Revert se adentra en *This is Not a Film* (In Film Nist, Panahi, 2011) y *The Wolfpack* (Crystal Moselle, 2015) para analizar cómo sus protagonistas se valen de los instrumentos del formato como vía para una liberación personal, al tiempo que diluyen los límites discursivos que compartimentan la ficción y la no ficción.

La mirada femenina o *female gaze* en el documental contemporáneo es explorada por Margarita Ledo en «Del arte de nombrar lo no ficcional», capítulo en el cual la autora se interroga acerca de la configuración de la mirada femenina desde las marcas del dispositivo, la injerencia del cuerpo en la enunciación o lo real tomado como material resignificado por las escrituras del “yo”. Ledo propone que el diario, los filmes-souvenir, la performance o el aroma decolonial traen a escena la consciencia de distintos modos de percepción y, al mismo tiempo, de una mirada que arriesga una voz para las mujeres.



El capítulo de Margarita Ledo no es el único que atraviesa problemáticas relacionadas con lo femenino en tanto sujeto de la enunciación, objeto de la representación o herramienta discursiva y reivindicativa.

También Laia Quílez, Núria Araüna y Anna Fonoll abordan, en «Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista», las reivindicaciones de documentales recientes dirigidos por cineastas españolas, las cuales cuestionan los discursos androcéntricos imperantes atendiendo a problemáticas como la infrarrepresentación de las mujeres en la Historia y la memoria oficial, las maternidades, o la decolonialidad. Las denuncias de desigualdades de género y el uso del documental como altavoz para experiencias tradicionalmente silenciadas se lleva a cabo, en los filmes analizados por las autoras, tanto desde la experimentación y el relato personal y/o autobiográfico, como desde planteamientos más rayanos a una supuesta objetividad. Por su parte, Isadora Guardia firma el capítulo titulado «Transformaciones en el documental de intervención», que rastrea la evolución del cine documental asociado a conflictos sociales desde sus inicios, alineados con la tradición obrerista, hasta el enfoque ecofeminista. Guardia abarca desde la década de 1970 hasta 2019 para demostrar cómo la advertencia de un posible colapso planetario es llevada a cabo, sobre todo, desde las perspectivas ecologista y feminista. La autora explica cómo el ecofeminismo cuestiona el lugar tradicional —laboral, social, cultural...— al que se ha relegado a las mujeres que, en su búsqueda de igualar derechos y legitimación, se han visto obligadas a padecer un proceso de desnaturalización como trabajadoras, pero también como madres, hijas o compañeras.

La reflexión sobre las mutaciones del documental contemporáneo centradas en el ámbito español constituye el eje en torno al cual gira el capítulo firmado por Manuel Palacio y Ana Mejón, titulado «Los nuevos territorios del documental español contemporáneo». Los autores observan transformaciones experimentadas en las últimas décadas que conciernen a cuestiones como las herramientas tecnológicas que captan la realidad, la interpretación fisiológica y perceptiva de la visión, la variación de los sistemas de representación audiovisual o la reforma de los procesos de enseñanza del documental. Palacio y Mejón analizan la conexión que estas mutaciones provocan entre el documental contemporáneo y otras variantes de imagen en movimiento como el videoarte, el cine experimental o las webs interactivas, las

cuales obligan a repensar las nociones *bazinianas* de “real” y “realidad” así como las propias bases del documental. Precisamente en las nuevas tecnologías como herramienta para prácticas documentales contemporáneas que buscan fomentar respuestas prosociales en la audiencia ponen el foco de atención Fernando Canet, Beatriz Del Caz y Javier Moral. En el texto «Una aproximación a las formas inmersivas de no ficción de carácter prosocial» los autores y autora se centran en producciones filmadas en video de 360° o creadas mediante realidad virtual que proponen un doble giro: hacia lo prosocial –fomentando la diversidad y la inclusión– y hacia lo inmersivo –actualizando la tradicional capacidad persuasiva de la narrativa audiovisual de no ficción–.

Otro de los conceptos relevantes en las aportaciones de este libro es el de *archivo*. En «Revelar imágenes», Marta Álvarez atiende al documental de metraje encontrado producido en el siglo XXI. Álvarez considera el documental de archivo como una forma de expresión consolidada en el panorama audiovisual y capaz de proponer un particular compromiso ético y estético. La autora realiza un exhaustivo estado de la cuestión sobre la modalidad más general del metraje encontrado y del documental de archivo, define distintas tendencias y se centra, posteriormente, en el análisis de *Ainboa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018). También Sonia García en «‘The city is big; the image small’. Usos profanos del archivo en el documental contemporáneo», partiendo de la noción de “profanación” de Giorgio Agamben, propone una reflexión sobre el modo en que los usos profanos del archivo en el documental contemporáneo permiten recordar y contribuyen a preservar aquellas experiencias de las que no existen sino rastros efímeros. Sonia García toma como caso de estudio la obra del cineasta Thom Andersen, a partir de la cual plantea expandir las acepciones convencionales del “archivo”, incorporando las aportaciones teóricas del campo de la filosofía, la historia del arte y la teoría fílmica que giran en torno al denominado *pensamiento del archivo*.

Cierra el volumen el capítulo firmado por Eduardo Guillot y titulado «El fantasma de Nick Cave», que regresa a las mutaciones experimentadas por el documental para observar su reflejo en la representación cinematográfica de figuras icónicas de la música popular. Guillot acude a la representación del actor, escritor, compositor y cantante Nick Cave desde la segunda mitad de la década de 1980

para observar cómo, tanto las imágenes con voluntad de capturar la realidad como las construidas con la intención de apuntalar una narrativa concreta, contribuyen a dibujarlo como un personaje fantasmagórico en constante transfiguración, a la que asiste, atenta, la cámara cinematográfica.

### 3. AGRADECIMIENTOS

No podemos finalizar la presentación de este libro sin señalar que esta obra colectiva ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación «Análisis de identidades discursivas en la era de la posverdad. Generación de contenidos audiovisuales para una Educomunicación crítica (AIDEP)», código 18I390.01/1, bajo la dirección de Javier Marzal Felici, financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2019-2021. Gracias a esta financiación, *Más allá del documento: Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* es un libro disponible en abierto que se puede descargar gratuitamente en la web de la editorial Tirant Lo Blanch como del sitio web de grupo de investigación ITACA-UJI. [insertar aquí la web <http://www.culturavisual.uji.es/category/publicaciones/>] En este sentido, queremos agradecer la confianza y apoyo de la editorial Tirant Lo Blanch a esta obra colectiva.

Finalmente, queremos hacer público nuestro agradecimiento más sincero a las autoras y autores que han participado en este proyecto editorial. Gracias a su esfuerzo, dedicación y generosidad esta obra ha podido hacerse realidad.



## **Parte I**

# **Estatuto y naturaleza de las imágenes documentales en la era de la posverdad**

# La verdad multifocal. Estrategias persuasivas del documental contemporáneo

IMANOL ZUMALDE

*Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea*

*Nueva York es incansable y describirla es un ejercicio que nunca atina en el blanco.*

Dilmer Dunerf

## 1. FALSAS SIMETRÍAS Y VERDAD DOCUMENTAL

Como nuestro pensamiento es binario y entiende fundamentalmente diferencias, calibramos la realidad discerniendo pares de contrarios: la luz y la oscuridad, lo duro y lo blando, lo frío y lo caliente, lo seco y lo mojado, lo grande y lo pequeño, etc. Este esquema que determina nuestra experiencia sensible también impera en el ámbito de las ideas, de ahí la grata sensación de certeza provocada por la lógica cartesiana que ordena los conceptos según un esquema dual. Pero, como advirtió Pascal a propósito de las *falsas simetrías*, evaluar todo a partir del esquema binario lleva el riesgo de organizar parejas de opuestos hasta donde no los hay, y además deja fuera de foco ese promiscuo hábitat de lo heterogéneo que se extiende en el espacio intermedio entre sendas polaridades.

En el ámbito del cine y el audiovisual, por ejemplo, es sugestivo sostener que la ficción y el documental son formatos discursivos escindidos por un criterio de contrariedad, a pesar de que establecer cuáles son las diferencias sustanciales que oponen uno al otro aun constituya, tras millares de eruditos tratados, *papers*, simposios y congresos sobre el particular, uno de los mayores enigmas de la teoría cinematográfica. Tengo para mí que documental y ficción forman un binomio conceptual heurísticamente útil que permite discernir prác-

ticas fílmicas diferentes, pero sostengo al mismo tiempo que forman una falsa simetría. No hablamos, en suma, de nociones dicotómicas o contrapuestas, sino de dos modelos o regímenes de creencia que difieren en grado. Intentaré explicarme.

Empecemos por reconocer que el documental *toma el asunto* (su argumento) *de la realidad* o que, según la manida fórmula acuñada por Bill Nichols, afirman algo sobre “el mundo histórico”. En sus palabras:

Los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de la experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran (Nichols, 1999. p. 14).

Pero es moneda corriente que películas de ficción proclamen sin rubor estar “basadas en hechos reales”, lo que demuestra que el rasgo distintivo del documental no reside en el origen o la procedencia del argumento, sino en la manera en que se “modalizan” los acontecimientos glosados audiovisualmente que, de forma genérica, puede serlo de dos maneras.

Hay películas a las que les basta con el denominado *pacto ficcional*, con que, dicho en palabras de Coleridge, el espectador suspenda voluntaria y temporalmente su incredulidad para disfrutar del espectáculo, mientras que otras le proponen algo más: que su espectador acepte como cierto o verdadero lo que se le muestra. Las primeras (que consideramos películas de ficción) toman un acontecimiento (que puede proceder de la realidad histórica o ser fruto de la inventiva de un guionista) como objeto estético o pretexto para emprender maniobras retóricas conformándose con la *creencia débil* (simulada o condicional) del espectador. Las segundas (que son las que situamos convencionalmente en el ámbito documental) buscan suscitar en el espectador una *creencia fuerte*, es decir, la sensación de certeza o certidumbre que dimana de la confianza acerca de la veracidad de lo que representa, y para ello juegan a plasmar el acontecimiento con

vocación reproductiva haciendo uso (la mayor de las veces, pero no siempre) de todo tipo de estrategias de corte mimético<sup>1</sup>.

En consecuencia, la clave de bóveda del discurso documental reside en la *verdad* que el texto enuncia, así como en esa contrapartida implícita que supone un *hacer interpretativo* que le da crédito. El documental es, en puridad, un régimen o modo interpretativo, si se prefiere un tipo singular de interpretación: aquella que hace suya el espectador que da por bueno (léase fidedigno, convincente, verosímil, aceptable, en suma, creíble) lo que ve y oye en la película. El cine documental, en fin, no se distingue por su configuración externa (por un eventual inventario de formas que le serían privativas) ni por su pretendido vínculo directo con la realidad referencial (porque sus imágenes y sonidos sean huella o vestigio tangible del referente pro-fílmico), sino porque moviliza todos sus recursos expresivos para *Hacer creer* a su espectador dos cosas: uno, que lo que muestran ha ocurrido en la realidad (es decir, que las personas, lugares y hechos de los que da cuenta han sido tomados del mundo real); y dos, que lo que afirma acerca de eso acontecido o tomado de la realidad histórica es fidedigno y veraz.

Aunque los más incautos lo asocien a las ideas de imitación o registro, el documental no reproduce la realidad, sino que sostiene o afirma algo acerca de la misma. Sobre este particular Bordwell y Thompson advierten que:

Un documental toma una posición, declara una opinión y defiende una solución a cierto problema. Como veremos, los documentales a menudo utilizan la forma retórica para persuadir a un público; pero, de nue-

---

<sup>1</sup> Hay que advertir que no todos los filmes establecen con su intérprete un pacto comunicativo fundado en uno de estos regímenes alternativos de credibilidad. Buena parte del llamado cine *underground*, experimental o de vanguardia se desenvuelve al margen de cualquier imperativo o exigencia de verosimilitud poniendo en valor su condición extraterritorial también en este orden de cosas. Pienso en creadores como Peter Kubelka o Stan Brakhage cuyas excéntricas piezas no son ni ficción ni documental dado que no esperan de su espectador un hacer interpretativo que sopesa el grado de autenticidad o fiabilidad de lo que expresan. No es el caso, sin embargo, de Jonas Mekas, figura totémica del cine *underground*, quien a pesar de sus novedosas opciones estéticas puso laboriosamente en pie una obra que trabaja sin ambages en el ámbito de la credulidad fuerte; todas sus películas, para decirlo llanamente, son convincentes documentales que, para adelantarnos a cuestiones que saldrán a la palestra en breve, se manejan en el registro veridictorio de la subjetividad.



vo, tan solo por tomar una posición un documental no se vuelve ficción. Para persuadirnos, el director ordena la evidencia y ésta se presenta en lo subsecuente como verdadera y confiable. Un documental puede tener una fuerte carga ideológica; pero en tanto que documental aún se presenta como fuente de información fidedigna sobre su tema (Bordwell y Thompson, 2008, p.111-112).

En la maraña de malentendidos que se cierne sobre el cine documental quizá el que atañe a su pretendida objetividad sea el que mayor confusión genera. Esto se debe a que esa afirmación de veracidad sobre el mundo histórico en la que arraiga el discurso documental no siempre se construye a partir de un criterio notarial con vocación de imparcialidad, neutralidad y ecuanimidad. A veces, en efecto, ocurre todo lo contrario porque se hace sobre la base de un posicionamiento explícitamente subjetivo o poniendo en valor, hasta extremos exhibicionistas como en los casos histriónicos (muy diferentes entre sí, dicho sea de paso) de Michel Moore, Morgan Spurlock o Werner Herzog, la presencia y subjetividad del documentalista. En *Bowling for Columbine* (2002), *Super Size Me* (2004) o *Grizzly Man* (2005), ejemplos radicales de lo que estamos hablando, la manifestación de la individualidad y del posicionamiento subjetivo del reportero-cineasta se asimila como signo de honradez y sinceridad, lo que redundará en beneficio de su hacer persuasivo.

Una manera de explicar de forma plausible esta aparente contradicción consiste en proclamar que objetividad y subjetividad son tácticas argumentativas polares y adversas que permiten, no obstante, arribar por caminos distintos, pero con idéntico éxito al destino común de la *verdad* documental. Ajustemos esta idea observando el trabajo de dos cineastas situados entre sí en las antípodas que de un tiempo a esta parte han reflejado la caleidoscópica realidad de Nueva York jugando, respectivamente, la carta veridictoria de la objetividad y la subjetividad.

## 2. POR EL CAMINO DE LA OBJETIVIDAD

La supernova de los Nuevos Cines eclipsó en buena medida las transformaciones tectónicas que la modernidad cinematográfica provocó en el ámbito del documental. Si las Nuevas olas pusieron en

crisis el modelo clásico del cine de ficción, los coetáneos *cinéma vérité* y *direct cinema* dieron cauce al desencanto con la mirada omnisciente y el tono moralista y pontificador del género documental forjado en los años veinte y treinta por Flaherty, Grierson y compañía. Esta nueva actitud respecto a la realidad histórica que querían glosar convergió con la disponibilidad por vez primera de equipos de grabación sincrónicos de fácil manejo en el exterior (con papel estelar para el tándem formado por el magnetófono Nagra III de 1958 y la cámara Eclair NPR de 16 mm de 1960), sinergia que, entre otras derivadas documentales, deparó en una retórica de la objetividad desconocida hasta aquella fecha cuya impronta aún perdura en el audiovisual contemporáneo.

La fórmula es tan sencilla como rentable en términos de verosimilitud: si los padres fundadores del documental se dirigían sin recato al espectador (mediante intertítulos o una voz omnisciente) con objeto de explicarle pedagógicamente cierto aspecto del mundo histórico apoyándose en imágenes que les servían de ilustración o contrapunto, ahora parecía tratarse de registrar y levantar acta notarial de esa realidad sin inmiscuirse o poniendo en liza fórmulas que aspiraban a minimizar la inevitable intervención del documentalista. Huelga decir que no hablamos de neutralidad u objetividad ontológica, sino de maniobras retóricas que denotan imparcialidad o, dicho de forma quizá más apropiada, que dan a entender al espectador que la actividad observadora del cineasta no altera la realidad factual que su trabajo documenta.

El canon estético fraguó en los primeros años sesenta en lo que más tarde Eric Barnouw (1996) denominó *cine directo* y Bill Nichols (1999) *documental de observación*, es decir, [añadir], un modelo de escritura fílmica que aspira a la transparencia ofreciendo al espectador un acceso directo, sin trabas ni mediaciones, a la realidad histórica. A semejanza de los documentalistas clásicos, tienen querencia hacia temas y sucesos ordinarios de la vida cotidiana de la gente corriente que captan *in situ* sin reconstrucciones, tal como se desarrollan ante la cámara, pero ahora lo hacen con la convicción de que esa realidad registrada en bruto es lo suficientemente elocuente como para explicarse por sí misma.

De modo que frente a la primacía epistémica de la banda de sonido de *Coal Face* (*Cara de carbón*, Alberto Cavalcanti, 1935) o *Night Mail* (*Correo nocturno*, Harry Hyatt y Basil Whigt, 1936), por citar solo dos

obras mayores bien conocidas de la *GPO Film Unit* sobre las peligrosas condiciones de trabajo de una comunidad minera de Yorkshire y el periplo del tren postal nocturno de Londres a Glasgow respectivamente, que cuentan ambos con memorables comentarios en verso de W. H. Auden y música de Benjamin Britten, los nuevos documentalistas optaran por la imagen y el sonido sincronizado tomados a pelo del fragmento de realidad del que se hacen cargo. De ahí que, asimismo, frente al uso preciosista y semánticamente intrusivo del montaje de *Spare Time* (*Tiempo libre*, Humphrey Jennings, 1939), sobrecogedora obra maestra que documenta, sin apenas comentarios narrativos, las actividades de ocio de los trabajadores industriales de Sheffield, Bolton, Manchester y Pontypridd de finales de los años treinta, el *direct cinema* restringiera al mínimo el recurso de la edición y sus consecuencias semánticas en beneficio de las tomas largas que muestran en continuidad (o con funcionales cambios de plano) ciertos momentos reveladores de la realidad cotidiana. Como se ve, en los años sesenta surgen nuevos mecanismos y convenciones de autenticación para abordar el anecdotario prolijo e inextinguible de la vida real.

### 3. TESTIGO DE CARGO: DEL MOSAICO AL PATCHWORK

Con más de cincuenta años de carrera a sus espaldas (debuta en la dirección en 1967 con *Titicus Follies* y *City Hall* es de 2020), Frederick Wiseman es casi con total seguridad el cineasta que mejor ha testado el eficaz rendimiento de esta singular escritura fílmica que aspira a captar el mundo histórico con visos de objetividad. In *Jackson Heights* (2015), uno de sus últimos trabajos que hizo el número 40 de su catálogo cinematográfico, pone el foco en el populoso barrio homónimo sito en el distrito metropolitano de Queens, Nueva York, donde conviven alrededor de 110.000 personas conformando una de las comunidades multiculturales más diversas del mundo (se calcula que en sus populosas calles se hablan 167 idiomas distintos) que se forjó por sedimento de oleadas sucesivas de emigración (poblado originalmente por familias judías, polacas, irlandesas y rusas, su fisonomía actual se lo debe sobre todo a migrantes llegados de la India,

Paquistán, Bangladesh, China y Corea, así como de latinoamericanos de Colombia, México, Ecuador, Cuba y República Dominicana).

La cámara de Wiseman escrutó durante el mes de julio de 2015 este crisol de gentes de distinta etnia, cultura, religión, idioma y orientación sexual tanto a pie de calle (vemos desfiles, mítines, manifestaciones, conciertos callejeros, aglomeraciones multitudinarias de toda índole y visitamos su abigarrado microcosmos de pequeños negocios, tiendas, restaurantes y mercados callejeros –ver imágenes nº 1 y 2), cuanto atravesando el umbral de los más diversos lugares de culto (un sótano mezquita –ver imagen nº 3–, una iglesia católica, una sinagoga, un centro Hare Krishna, etc.) y reunión para asistir como testigo mudo a una miríada de asambleas y conciliábulos diversos (actividades de ocio y trabajo de lo más variopintas, clases de inglés para migrantes en centros comunitarios, encuentro de políticos y responsables municipales con distintos colectivos, toda suerte de actuaciones musicales y clases de baile, ronda de activistas que se entrevistan con comerciantes agraviados, reuniones de vecinos de distinta procedencia que debaten acerca de sus cuitas –imagen nº 4–, etc.) Todo ello captado con la mirada entomológica y el dispositivo neutral y no intervencionista de registro que responden al imperativo de objetividad: ningún ademán o interpelación de los actores sociales advierte de la presencia cercana de la cámara, y los sucesos de la vida cotidiana de Jackson Heights se escancian en su espontáneo devenir en bloques temáticos que se suceden despojados de cualquier apunte o comentario adicional. Dispuestos de forma aparentemente aleatoria, estos materiales componen un monumental mosaico de 190 minutos que celebra el ecosistema promiscuamente diverso y multicultural de este fractal urbano de Nueva York y, por extensión, de los EE.UU.

**Imagen 1-4**





Sin embargo, como es costumbre en Wiseman, en ese tupido y ex-céntrico entramado reverberan ciertas presencias y asuntos, algunos actores sociales reaparecen llevando consigo su problemática. De manera que en ese colosal firmamento que semeja estar formado por disparejos bloques insulares se van perfilando constelaciones que, sin alcanzar un desarrollo narrativo, trazan un dédalo de líneas temáticas autónomas en las que afloran algunos conflictos subyacentes en esa promiscua amalgama sociológica caracterizada por la diversidad. Apunto, sin ánimo de exhaustividad, tres que se me antojan los más relevantes: uno, los problemas de representación política e integración socio-laboral, idiomática y legal de los migrantes, sobre todo latinos; dos, la discriminación sufrida por la comunidad transexual (en principio protestan por la discriminación en un bar, pero luego van aflorando más problemas); y tres, la crisis de los alquileres de las superficies comerciales que, como sale a relucir en las conversaciones y reuniones de los pequeños comerciantes latinos de Roosevelt Avenue, es la punta del iceberg de un problema sistémico de fondo que trasciende la fenomenología del barrio (se trata de un caso cristalino de lo que se ha dado en llamar gentrificación): el grupo de inversión inmobiliaria conocido como BID 82, que ya ha copado Manhattan, Brooklyn, Long Island y Astoria, ha puesto su vista en Jackson Heights dando comienzo a la compra sistemática de pequeños negocios a pie de calle para venderlos a grandes marcas que, amén de incrementar el valor del suelo y los inmuebles, atraigan al barrio a residentes de mayor estatus, lo que pone en peligro de extinción su idiosincrático hábitat multicultural de tiendas y restaurantes; en pocas palabras, la película denuncia el plan del BID y los políticos para imponer un modelo de vida uniforme, globalizado y *High Class* en ese microcosmos en el que lo pequeño, popular, diverso y heterogéneo del género humano parece haber hallado su arcádico espacio vital.

La denuncia de estos destellos de distopía en el *Melting pot* estadounidense entronca con el talante acusatorio y recriminador característico de la filmografía de Wiseman que desde su mismo debut (prohibido en varios estados por su crudo retrato de los abusos infringidos a los internos por los médicos y guardas de seguridad de la institución, *Titicus Follies* documenta la vida cotidiana de los reclusos de una prisión psiquiátrica de Massachussets), hasta al menos el díptico sobre la violencia machista (*Domestic violence I y II*, 2001 y 2002, muestran a la policía de Tampa, Florida, respondiendo a llamadas por violencia doméstica y el arduo trabajo de The Spring, el principal refugio de la ciudad para mujeres y niños maltratados), ha ido poniendo su escrutador foco en instituciones que la sociedad ha creado para corregir o castigar, y en su caso confinar a buen recaudo, aquellos avatares disruptivos como la enfermedad, la demencia, el delito o la pobreza que desvirtúan la visión idílica del *American Way of Life* (amén de psiquiátricos –*Titicus Follies*–, su cámara ha hurgado en la herida de hospitales –*Hospital*, 1970–, unidades de cuidados intensivos –*Near Death*, 1989–, tribunales de justicia –*Juvenile Court*, 1973–, correccionales, presidios y centros de detención –*Law and Order*, 1969–, centros de acogida de gente sin recursos –*Public Housing*, 1997–, escuelas para sordos –*Deaf*, 1986–, para ciegos –*Blind*, 1986–, para discapacitados –*Multi-Handicapped*, 1986–, lugares de trabajo para adultos con deficiencias sensoriales –*Adjustement and Work*, 1986–, etc.), o en aspectos perturbadores e incómodos de la realidad que la población simplemente prefiere no ver y quita de su vista (ha documentado el funcionamiento cotidiano de plantas de procesamiento de carne animal –*Meat*, 1976–, de centros de investigación con animales –*Primate*, 1974–, de unidades de entrenamiento de lanzadores de misiles nucleares –*Missile*, 1988–, de maniobras militares –*Manoeuvre*, 1979–, etc.).

Con el cambio de siglo, el interés entomológico que Wiseman siempre ha mostrado por el funcionamiento de toda suerte de entidades, instituciones y organismos parece haber virado hacia algunas facetas de su país que, amén de dignas de encomio y orgullo, no agreden a la vista. *State Legislature* (2006) exhibe didácticamente la mecánica de la democracia real durante un periodo completo de sesiones del Parlamento estatal de Idaho; *Boxing Gym* (2010) retrata el día a día de un pequeño gimnasio pugilístico de Austin, Texas, donde practicantes

sin distinción de edad, origen, sexo ni extracción social canalizan sus sinsabores vitales en camaradería; *At Berkeley* (2013) nos sumerge en la universidad pública más antigua y prestigiosa de Estados Unidos y una de las mejores del mundo en investigación y facilidades de enseñanza, que se debate ante la necesidad de elevar los precios de las matrículas por los recortes presupuestarios; y *In Jackson Heights* (2015), como ha quedado dicho, celebra festivamente el vistoso milagro sociológico del crisol de razas del barrio de Queens.

Este venero asertivo y encomiástico se vio espoleado cuando Wiseman retorna a su país al cabo de su periplo europeo<sup>2</sup> y Trump, instalado ya en la Casa Blanca, tiene su labor de zapa en marcha: *Ex Libris: The New York Public Library* (2017), probablemente el más emocionante de sus frescos fílmicos de la presente centuria, testimonia el polifacético desempeño de esta centenaria institución en facilitar el acceso a la cultura de la ciudadanía (en boca de sus anónimos operarios oímos frases como “Este lugar es para el uso de las personas que hacen cosas”, “Las bibliotecas no son cosas de libros. Muchos piensan que es donde se guardan libros. Las bibliotecas son cosa de personas”); y *City Hall* (2020) muestra durante cuatro horas y media la complejidad de la acción política del Ayuntamiento de Boston, gobernado con mano izquierda durante siete años por Martin Walsh, antiguo diputado del partido demócrata y actual Secretario de Trabajo del gabinete de Joe Biden.

Si la disposición estructural de *In Jackson Heights* adquiere forma de mosaico, el formato patchwork rige a escala global en la obra de Wiseman, de manera que su filmografía ha ido conformando un tapiz cada vez mayor con fragmentos-retales extraídos del mundo histórico. Parece, asimismo, evidente que la elección de esos segmentos no responde al azar, sino a un criterio bien definido empeñado en hacer inventario y sacar a la luz un inquietante catálogo de aristas lacerantes de la realidad estadounidense y, de un tiempo a esta parte, implicado en la defensa de lo público, lo colectivo, lo diverso y lo ciudadano, así como de un modelo social basado en valores como la educación universal, la cultura, la democracia

---

<sup>2</sup> En un lustro dio a luz *La danse* (2009) y *Crazy Horse* (2011), ambas rodadas en la capital francesa sobre las entretelas del Ballet de la Ópera de París y el conocido cabaret, y *National Gallery* (2014) sobre la prestigiosa pinacoteca londinense.

y la gestión política igualitaria y honesta, en contra, en cualquier caso, de esa América de Trump que ha querido ser grande de nuevo con otros mimbres y un horizonte simbólico radicalmente distinto. Un cineasta, en fin, comprometido que, casi en su sentido político más inmediato, toma partido. ¿Dónde está la objetividad en todo esto?

El notorio sesgo que Wiseman muestra en la elección de los temas (léase los fragmentos de realidad en los que repara su cámara) parece contradecirse con ese modelo empirista de extracción y gestión de materiales (a saber: registro y edición, filmación y montaje) que, en los términos expuestos más arriba, hace de la imparcialidad su santo y seña. Pero dista mucho de ser así porque esa cámara que asiste atenta al evento que acaece en su ontológica espontaneidad sin interferir ni participar, posee una rara ambivalencia: por un lado es fría e imparcial respecto a esa realidad factual que documenta impasible sin parpadear, pero al situarse al lado, confundido entre los actores sociales como si fuera uno más, Wiseman, al mismo tiempo, es un observador empático que no solo se involucra en ese suceso cotidiano al margen del discurso mediático, sino que hace suya la situación ya sea de los vulnerables, los débiles o los damnificados por el sistema, o de quienes trabajan modestamente en tareas que considera dignas de reconocimiento. La objetividad y honestidad del modelo de registro y escritura, en definitiva, no están reñidas con la empatía y solidaridad de un cineasta que siempre ha estado del lado y al lado de los suyos.

Todas estas cuestiones nos retrotraen al principio: a la idea de que la piedra angular del documental reside en la acción persuasiva que el texto fílmico lleva a cabo para *hacer parecer verdadero* lo que enuncia sobre el mundo que nos rodea. Las películas de Wiseman, fruto de la observación entomológica y un trabajo de edición a pequeña y gran escala digna de orfebre, proclaman su verdad incómoda con las armas persuasivas de esa escritura fílmica que aspira a la transparencia ofreciendo al espectador un acceso directo, sin trabas ni mediaciones, a la realidad histórica.

#### 4. EL TRIUNFO DE LA SUBJETIVIDAD

Habrà a buen seguro otros casos de abierta discrepancia, pero diría que ninguno como John Wilson encarna la antítesis definitiva de las opciones estéticas, e incluso éticas, de Frederick Wiseman. Frente



a sus frescos monumentales de tres y cuatro horas formados a base de grandes bloques audiovisuales extraídos prácticamente en bruto de la realidad, *How to With John Wilson*, la miniserie de la HBO de seis capítulos de alrededor de 25 minutos con la que este neoyorquino acérrimo se ha dado a conocer en 2020<sup>3</sup>, encadena seis cápsulas monotemáticas de neurótica y ensimismada digresión. Frente a los temas mayores, relevantes o de interés general que Wiseman pone sobre el tapete de la opinión pública, Wilson maneja el registro menor de la fruslería y la ocurrencia (el arte de la cháchara, cómo dividir entre los comensales la cuenta de un restaurante o cómo se prepara un risotto perfecto son algunos de los improbables asuntos que vertebran los capítulos de la miniserie). Frente al tono franco, aséptico y neutral marca de la casa Wiseman, Wilson lo destila todo con el alambique del humor absurdo y disparatado. Pero no son estas discrepancias epidérmicas las que me interesa destacar, sino las estrategias persuasivas radicalmente distintas que manejan para erigir su verdad.

Como evidencia el propio título de la miniserie, Wilson convierte en elemento neurálgico a esa figura del observador que Wiseman despeja cuidadosamente de su ecuación estética. Dado que ese testigo catalizador es el propio cineasta, no podemos dejar al margen sus determinaciones psicológicas y personales: hablamos de un treintañero (nacido en 1986) con un bagaje profesional cuando menos peculiar (trabajó editando vídeos de una agencia de detectives y, como saca a relucir en la miniserie, realizando publibreportajes de comida basura durante largo tiempo), que desde hace años lleva registro por lo menudo de su insulsa vida (la miniserie enseña la pila de pequeñas libretas en las que lleva escribiendo todo lo que hace cada día, a lo que se suma lo grabado en plano subjetivo con la cámara que siempre porta consigo), al que se le presenta la oportunidad de hacer una serie en forma de ensayo fílmico con esos materiales y reflexiones de cosecha propia. El germen de este personal formato está en la sección *Johns Movies* que el cineasta fue colgando en la plataforma Vimeo desde 2012, colección de excéntricos tutoriales de alrededor de 10 minutos de duración (aunque los hay de 5 y de 23) y factura amateur referidas

---

<sup>3</sup> Cuando escribo estas líneas HBO tiene anunciada una segunda temporada, pero todavía no está disponible.

a las cuestiones más peregrinas (*How to Live With Regret; How To Walk To Manhattan; How To Keep Smoking, How to Act On Reality TV; How To Remain Single, How To Live To Bed Bags*, etc.), rodadas en Nueva York (Vimeo le encargó también *Temporary Color*, 2015, un documental sobre el Festival de Sundance), que comienza con el característico saludo “Hey New York” que empleará después en la serie que nos ocupa. Estos videos autoproducidos llamaron la atención del también treintañero y humorista canadiense Natham Fielder (artífice de *Natham For You*, exitosa serie del canal Comedy Central) quien le propuso ampliar las entregas a media hora de duración, darles continuidad y producirlas en formato miniserie para HBO.

La realidad corriente y moliente de la cosmópolis neoyorquina es la materia prima, pero esta no tiene valor en sí misma (como en ese Wiseman que, por ejemplo, observa sin inmiscuirse el *modus operandi* cotidiano de su biblioteca pública con objeto de poner en valor su labor de fomento de la cultura), sino gracias a la lente personalísima de Wilson que aprecia una suerte de realidad subyacente o paralela, la mayor de las veces delirante y/o frívola, en las estampas callejeras más insustanciales. No hablamos, por tanto, de una realidad factual que se explica por sí misma, sino de una mirada subjetiva, lateral u oblicua que, a partir de ciertos *Key concepts* (en el cuarto capítulo, por ejemplo, se interroga acerca de cómo forrar o cubrir los muebles) enhebra un discurso digresivo con elementos inconexos tomados de la realidad cotidiana (arrastrado por su estrambótica pesquisa sobre el revestimiento del mobiliario termina entrevistando a un sujeto que regenera prepucios). Y a base de mirar con su susceptible lente de aumento a la fauna humana neoyorquina termina identificando situaciones y personajes bizarros (el muestrario de frikis y gente rara e inquietante rivaliza con el de Ulrich Seidl, cineasta cuyos desapacibles documentales también bucean, en perímetro austriaco y aún a mayor profundidad –ver *Im Keller/En el sótano*, 2014–, en la sima de la excentricidad humana). A lo que se suma el componente biográfico, toda vez que Wilson introduce elementos íntimos y personales (la ruptura con su expareja, el gato con el que convive, sus viajes, etc., aflicciones de un individuo peripatético y vulnerable) entre esas esquiras visuales captadas de forma indiscriminada por las calles de Nueva York; deriva autobiográfica que acaba fagocitando el discurso ya que, a causa del confinamiento domiciliario por la pandemia, en el sexto

y último episodio (*How to Cook the Perfect Risotto*), manifestación quintaesencial de lo que se conoce como *Home Movie*, tiene que hacer de la necesidad virtud desplegando su excéntrica letanía con lo que ve y ocurre en el apartamento en el que está recluido con su gato.

Wilson hibrida de manera efectista los recursos del reportero incisivo, intervencionista e incluso provocador arquetípico de lo que Bill Nichols denomina documental *interactivo* (las escenas de entrevistas callejeras, en las que los transeúntes interrogados aparecen dirigiéndose a cámara con un anacrónico micrófono de cable en la mano –ver imagen n° 5–, remiten de forma palmaria a *Chronique d'un été*, 1960, de Jean Rouch y Edgar Morin con el que echa a andar el *cinéma vérité*), y las elucubraciones metalingüísticas del que llama documental *reflexivo* (en esa voz en *off* que plantea explicaciones diversas e incluso enfrentadas a la realidad que capta la cámara, reverbera el eco de *Lettre de Sibérie* –Chris Marker, 1957–, título bautismal del ensayo fílmico), todo ello salpimentado con el adobo del ego-documental (aquí el referente parece ser Jonas Mekas que también hizo de Nueva York el *locus* epicentral de sus *Home Movies*). Esta mixtura tiene como propósito acentuar la función demiúrgica del cineasta cuya (omni)presencia se pone de relieve en la gestión de la voz, el montaje y el fuera de campo, procedimientos que, como ha quedado dicho, la estilística de Wiseman destierra, desactiva y minimiza respectivamente para hacer énfasis en su ausencia.

A diferencia de esa *Voice of God* distante y extrovertida del documental expositivo clásico, la voz omnisciente y explicativa que lleva el peso de la argumentación en *How to With John Wilson* es radicalmente personal e introspectiva, casi íntima, y está domiciliada en John Wilson; quiere decirse que se conjuga en primera persona (hablamos de lo que en narratología se conoce como narrador homodiegético, que se dirige sin tapujos al narratario-espectador) y es proferida por el propio cineasta que hace ostentación de su dicción atribulada y agudo grano de voz remedando la ingeniosa y neurótica verborrea de los personajes que Woody Allen se arroga en sus comedias neoyorquinas (“Últimamente no me encuentro muy bien, y no sé por qué” espeta Wilson, en homenaje casi explícito, en el primer capítulo). Esta sensación de cercanía e intimidad (todas las entregas, como digo, arrancan con un melifluo “Hey New York!”) se confirma a las primeras de cambio cuando al final del *speech* de apertura que expone

el extraño asunto en torno al que girará la elucubración de turno, el título del capítulo se sobreimpresiona en pantalla (ver imagen nº 6) con la abigarrada y nerviosa caligrafía de Wilson (es la misma que abre todos los *Johns Movies* de Vimeo, y la que desborda las páginas de sus libretas –ver imagen nº 7).

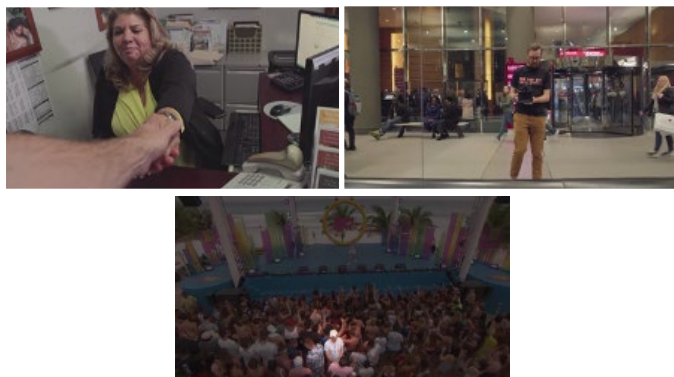
Imagen 5-8



Este egocentrismo enunciativo tiene su corolario visual, toda vez que lo que vemos en pantalla es en su mayor parte imagen subjetiva del propio cineasta que va por la vida cámara en ristre y construye sus piezas audiovisuales con la ingente imaginería recolectada. En términos generales, una selección de esas imágenes ordenada concienzudamente en la mesa de edición refrenda, ilustra o da pie a las cavilaciones que Wilson expone de palabra en la banda de sonido. Se trata, por ende, de una relación entre imagen y voz-sonido no sincrónica sino intelectual o conceptual, lo que da pie a toda suerte de efectos semánticos, desde el montaje probatorio (en el memorable segundo capítulo –*How to Putt Up te Scaffolding*–, por ejemplo, la voz en *off* afirma que algunos han optado por customizar los andamios, y una secuencia de montaje muestra una hilarante sucesión de andamios personalizados), hasta ese montaje llamémosle contrapuntístico en el que el corte produce yuxtaposiciones inesperadas o la imagen contradice irónicamente lo afirmado en *off* (en el primer capítulo que versa sobre las técnicas para entablar conversación –*How to Make Small Talk*–, Wilson afirma ufano que “New York está llena de gente simpática y será pan comido”, al tiempo que nos muestra a un sujeto

que al verse grabado se dirige a cámara asiéndose sus partes pudendas con las manos –ver imagen n° 8). De modo que, esto es lo relevante, la labor constructiva del montaje no solo es invasiva y notoria, sino que está íntimamente relacionada con el discurso verbal, lo que denota de forma ostensible que ambas son piezas simbióticas concebidas y engarzadas por esa misma instancia creativa y enunciativa que se hace llamar John Wilson.

Imagen 9-11



Por si no fuera suficiente grado de exposición, el prurito exhibicionista de Wilson también tiene reflejo icónico por medio de tácticas parabólicas autodenotativas y la radical activación dramática del fuera de campo. Téngase en cuenta que lo que vemos en pantalla es imagen subjetiva de un cineasta que (a diferencia de Wiseman para quien siempre ha sido anatema) no tiene recato en explicitar que porta personalmente al hombro la cámara de registro haciendo suya peligrosamente la escritura del Video Selfie. Cuando interroga o conversa con la gente (lances en los que su voz es *on*) los interpelados se dirigen verbalmente a él y miran a cámara, a veces les da la mano (contra todo protocolo, lo hace con la izquierda porque con la derecha sostiene la cámara –ver imagen n° 9), otras veces le vemos acariciar a su gato, abrir puertas, cocinar, etc. con esa mano que viene del fuera de campo, y abundan los reflejos especulares en los que su cuerpo aparece parabólicamente en cuadro (ver imagen n° 10). Esta sistemática autodenotación llega a su paroxismo en esos pasajes en los que se sirve de la cámara oculta (en el primer capítulo, por ejemplo, le vemos en un ascensor conversando con unas señoras a propósito de su camiseta

de Red Hot Chili Peppers), o emplea de forma excepcional imágenes no grabadas por él mismo (el caso palmario lo tenemos también en el primer episodio cuando recalca en una fiesta que MTV organiza en un resort de Cancún y toma imágenes que emitió ese canal en las que su pequeña figura aparece en la muchedumbre que asiste a un concierto; imágenes que le sirven, por añadidura, para recalcar su condición de perro verde: su figura no solo destaca por el cache de posproducción, sino sobre todo porque es el único que da la espalda al escenario y no muestra entusiasmo con el espectáculo –ver imagen nº 11).

Todo está, en fin, laboriosamente orquestado para que el espectador le considere un sujeto singular capaz de sacar a la luz ese lado imprevisto y extravagante del mundo indetectable para una mirada convencional. Podemos concluir diciendo que Wilson emplea los registros narrativos, discursivos y formales a su alcance para hacer de su subjetividad el elemento axial, lo que rinde a favor de la verosimilitud e incontestable impresión de realidad que proyectan sus excéntricas filigranas documentales sobre su ciudad natal.

## 5. EQUIDISTANCIA Y SÍNTESIS

Objetividad y subjetividad son, por descontado, argumentos verdicorios que admiten conjugaciones menos extremas que las de Wiseman y Wilson, así como mixturas e hibridaciones diversas. Como la casuística que se abre entre una y otra variante documental se antoja inabordable, lo más sensato será que reparemos en un ejemplo modélico en el que las tácticas de uno y otro signo encuentran un punto de equilibrio que refuerza la verdad que formula. Y puesto que nuestra reflexión sobre las maniobras persuasivas del documental ha optado por una muestra fílmica que centra en foco en Nueva York, no se me ocurre mejor ejemplo que *News From Home* (1976) de Chantal Akerman, artefacto sustancialmente híbrido no exento de belleza.

Pongámonos en situación: en 1971, a los 21 años de edad y sin advertir siquiera a su familia, Akerman se traslada desde su Bruselas natal a Nueva York, la Meca del cine *underground*, donde sobrevive sola casi con lo puesto (gracias a trabajos precarios y sobre todo a los envíos monetarios de su madre) en el marasmo de una ciudad desconocida intentando abrirse camino en el llamado séptimo arte. De esa

época datan *Hotel Monterey*, *La Chambre 1* y *La Chambre 2*, todas de 1972, piezas seminales en su trayectoria que beben abiertamente del cine experimental (sobre todo de Michael Snow cuya reciente *La région centrale* –1971– impresiona vivamente a la cineasta). En 1973 retorna a casa y realiza en Europa *Je, tu, il, elle* (1974) y *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), sus primeros largometrajes de ficción que le granjean un reconocimiento casi unánime consagrándola como cineasta de altos vuelos. Y en 1976 vuelve a Nueva York y realiza la película que nos ocupa.

Como es sabido, *News From Home* es una sucesión indiscriminada de imágenes en color y sonidos tomados en las calles y barrios de Manhattan sobre las que, de vez en cuando, Chantal Akerman lee en *off* cartas escritas por su madre, sobriedad superficial bajo la que esconde una inesperada complejidad constructiva. Para empezar, los tres registros formales que la componen (la banda de imagen; la banda de sonidos-ruídos; la voz en *off*) discurren por carriles diferentes: las cartas que Akerman lee datan del verano de 1972, es decir, de su primera estancia en Nueva York, en tanto que los sonidos y las imágenes fueron registradas (por separado y luego ensambladas en la mesa de edición) en el verano de 1976 durante su segunda estada neoyorquina, de manera que estos tres estratos expresivos se superponen uno sobre otro en disposición tectónica: sin ningún orden al que someterse, la voz en *off* irrumpe cada cierto tiempo para dar cuenta íntegra de una misiva (Akerman lee veinte cartas<sup>4</sup>), mientras vemos estampas de la ciudad y oímos diversos ruidos urbanos (en ocasiones el ruido ambiental –el paso de un vehículo cerca de la cámara, por ejemplo– dificulta la audición de la voz en *off*); a veces la imagen y los sonidos parecen asociados, otras son manifiestamente discordantes (caso extremo del largo *travelling* de 10 minutos por *Hell's Kitchen* tomado desde la ventana de un coche, que se despliega morosamente en riguroso silencio). La disonancia y el contraste, como se ve, son recursos capitales en la generación de los efectos de sentido.

Aunque poco ortodoxo, *News From Home* es un documental que modela un discurso verosímil sobre dos realidades referenciales que se yuxtaponen. En primer lugar documenta el transcurrir de la vida

---

<sup>4</sup> Disponibles en <http://elumiere.net/especiales/akerman/cartasnewsfromhome.php>

cotidiana en las calles de Manhattan en ese verano de 1976 con una escritura fílmica que hace bandera de la extrema objetividad: en lugar de la mirada ávida de un turista que recorre calles y plazas emblemáticas dirigiendo la vista hacia las alturas de los edificios famosos, emplea el punto de observación de un peatón indiferente y pasivo situado en ese espacio comunitario en el que se vive, trabaja y esparce (todos son planos horizontales tomados a la misma altura con trípode –ver imagen n° 12).

A este dispositivo neutral y no intervencionista de registro se une la absoluta falta de control sobre las acciones que tienen lugar en esos espacios públicos, al extremo de que algunos de los fragmentos visuales semejan una réplica puesta al día de aquellas *vistas* Lumière de los albores del cinematógrafo que retrataron “el desfile de la vida” en calles y ciudades de los cuatro confines del orbe: su punto de vista es el de un transeúnte que mira los espacios urbanos retratados, son estampas dramáticamente anodinas o irrelevantes (desprovistas de historia y anécdota, su tema es el espectáculo cinético de la ciudad, el “curso natural de la vida que pasa”), se trata de imágenes incontinentes o desbordadas (los márgenes del cuadro son permeables: la gente, los automóviles, los trenes... entran y salen en cuadro de forma aleatoria) cuyo principio y final no responde a ningún criterio discernible, y en las que menudean las interpelaciones y miradas a cámara de los viandantes que no hacen mella en su impávida acción contemplativa (ver imágenes n° 13).

**Imagen 12-13**



Pero no todos acreditan esa factura paleocinematográfica, puesto que el azar (aquí se aprecia la impronta de Michael Snow) también rige en la materialidad y en la disposición sintagmática de los segmentos audio-visuales que encadena el filme. Es así que a encuadres



rigurosamente estáticos les suceden portentosas panorámicas y *travellings* que surcan el espacio; a encuadres desbordantes de movilidad (automóviles, trenes de metro, personas –ver imagen n° 14) siguen planos apenas animados; segmentos de un minuto dan paso a tomas que sobrepasan holgadamente los diez; y algunos encuadres, en fin, tienden a la simetría y a la gran profundidad de campo (calles, pasillos de metro, vagones de tren, etc.) que facilitan la trayectorias (de la gente, los automóviles, etc.) hacia y desde el punto de fuga, mientras otros abordan espacios de poca profundidad (estaciones de metro, fachadas de cafeterías, etc.) en las que las trayectorias son laterales (las personas o los automóviles entran y salen del fuera de campo por las esquinas ). En resumidas cuentas, los mimbres de la retórica de la objetividad son sinérgicamente promocionados por el azar y la disonancia como criterio rector, lo que da como fruto un artefacto visual a la manera *underground* sin aparente orden ni concierto.

Imagen 14-15



Sin embargo, la elección de las localizaciones responde a un patrón biográfico: las calles y los espacios de Manhattan retratados son los que Chantal Akerman frecuentó durante el verano de 1972: la línea de metro que tomaba de camino a su trabajo (un plano fijo montado en un vagón de la línea 1 se detiene en las estaciones Christopher Street, Houston Street y Canal Street –ver imagen n° 15), el barrio de Tribeca, la calle 46, la 5ª Avenida (el largo *travelling* tomado desde el coche recorre la 5ª avenida desde la Calle 30 hasta la 49, atravesando casi en su totalidad la popular barriada conocida como *Hell's Kitchen*

donde se alojó), etc.<sup>5</sup>. Y sobre todo ello sobrevuela la voz en *off* de la cineasta leyendo las cartas que recibió de Natalia Akerman, su madre, durante aquellos meses en los que habitó por vez primera en esos espacios, lo que da lugar a un curioso filme epistolar unidireccional o cojo: obviando las suyas, Chantal solo lee las cartas de su progenitora en las que, entreveradas con consejos (“cuídate del calor”, “cómprate sandalias”, etc.), reproches (la requisitoria para que escriba más a menudo, determine la fecha de su vuelta o concrete en qué consiste su trabajo es permanente) y la letanía de las preocupaciones domésticas del resto de la familia residente en Bélgica (dolor de muelas de la madre, infección de garganta del padre, exámenes de la hermana, eventos familiares, vaivenes económicos del negocio familiar, etc.), abundan las referencias al *feedback* (léase las respuestas) de la hija. De manera que, gracias a las palabras de la madre, vocalizadas por la hija-cineasta, colegimos en parábola (y de forma bastante difusa debido a la parquedad de esta: “Siempre cuentas lo mismo y tengo sensación de que no dices nada” se queja la madre) algunos avatares de la vida cotidiana de Chantal en el Nueva York de aquel verano de 1972: cambios de puesto de trabajo, de piso alquilado, la escritura de un nuevo guion, etc.

En definitiva, no solo el uso de la voz en *off*, su preponderancia epistémica y la asincronía audio-visiva hacen mella en la espartana objetividad del diseño visual del filme, sino que una serie de elecciones estratégica otorgan protagonismo a esa persuasión que pivota en la subjetividad: que la voz en *off* que oímos sea proferida por la propia cineasta, que la autora de las misivas sea su madre (lo que

---

<sup>5</sup> Esa sucesión de planos de espacios urbanos colindantes es dispuesta por bloques topológicos: las tomas de Times Square o de la Calle 46, por ejemplo, se suceden sin solución de continuidad, y la calidad de la luz (en ocasiones vemos de un plano a otro que cae la noche) impone una suerte de sucesión cronológica en los fragmentos que componen el segmento. Este entramado remite a *Hotel Monterey*, filme experimental en el que hilando fragmentos tomados en el establecimiento homónimo se decanta una suerte de historia geométrica compuesta por elementos puramente plásticos: demorándose en una serie de estaciones (habitaciones, pasillos, ventanas, etc.) que registra en plano fijos o en *travellings* de avance y retroceso a la manera de Snow, la cámara recorre el hotel trazando un recorrido que va, de abajo a arriba y de dentro hacia afuera, en busca de la luz (el filme comienza de noche en el hall y culmina al amanecer en la azotea).

supone la irrupción inaugural de la figura materna cuya presencia será recurrente en el universo fílmico de la artista belga), que exponga las entretelas familiares de los Akerman y aledaños, así como que deslice información que permite reconstruir ciertos hechos biográficos vividos por la cineasta durante el tiempo *diegético*. Todo lo cual revela con nitidez que *News From Home* no solo documenta de forma aséptica y veraz el curso de la vida cotidiana en las calles de Manhattan durante el verano de 1976, sino que, sobre todo, reconstruye de manera convincente la experiencia íntima y subjetiva de ese doble extrañamiento (encuentro con una ciudad desconocida + distanciamiento de la madre y del espacio familiar) que padeció Chantal Akerman en verano de 1972.

## 6. CODA

Afirmar que la verdad es el muro de carga del discurso documental no significa considerarla como algo que viene dado o existe per se en la realidad. La verdad que erige la película documental se cimienta sobre una laboriosa persuasión que moviliza toda suerte de estrategias veridictorias empeñadas en *hacer parecer verdadero* lo que se afirma sobre el mundo que nos rodea. La documental no es una verdad apriorística y cegadora que cae por su propio peso o se impone por coacción, sino antes bien una conjetura persuasiva y convincente que fragua a fuego lento, es decir, un efecto de sentido afanosamente construido en el que, como hemos visto, caben distintas tácticas: desde poner el acento, como lo hace Wiseman, en el poder constatativo de la imagen y el sonido fílmicos (en su capacidad de afirmar “esto está aquí”) para que la realidad se explique por sí misma obliterando todas las huellas del trabajo de registro, hasta emplear una óptica personal tan onanista y estilizada como la de John Wilson con objeto de elucidar aspectos de la realidad circundante que por lo común pasan desapercibidos; e incluso buscar el justo medio conjugando a la manera de Akerman una suerte de síntesis veridictoria de objetividad y subjetividad biográfica. Que cualquier opción es válida para *hacer creer* da fe el hecho de que pocas veces como en manos de estos tres cineastas tan disparejos la poliédrica y exuberante idiosincrasia neoyorquina haya sido expuesta de forma más convincente.



# Alegorías de lo real. La teatralización de la realidad documental

JOSEP MARIA CATALÀ DOMÈNECH  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

*Tú el Mundo, que naces como el Fénix y en su fama de tus mismas cenizas.*

Calderón

La profunda transformación que se produce en el seno del cine documental a partir de los años ochenta del pasado siglo y que da lugar a lo que podemos denominar posdocumental coincide con el definitivo agotamiento del movimiento vanguardista en el arte. En ningún caso se trata de que desaparezca el cine documental clásico o que el arte contemporáneo, intensamente transitado por la noción de concepto, deje de existir. En realidad, sucede todo lo contrario: en las últimas décadas, el documental clásico ha regresado con fuerza a los canales temáticos de la televisión, al tiempo que los museos y certámenes de arte contemporáneo no dejan de proliferar por todo el mundo. Pero la prolongación en gran parte artificial de estos dos signos de la modernidad tan aparentemente opuestos entre sí no ha impedido la aparición de nuevos paradigmas documentales y artísticos, impulsados por un subrepticio pero intenso retorno de lo real que en el arte puede resultar sorprendente, dada su larga tendencia no figurativa. La cultura mediática del fin de siglo ha registrado también una equivalente ansia de lo real, significada especialmente por la llamada telerrealidad. En “El retorno de lo real” (2001), Hal Foster no solo describe la estética de este nuevo realismo que denomina neovanguardista, sino que a través de sus planteamientos es posible comprender indirectamente cómo han podido confluír dos medios tan dispares como el documental y el arte de vanguardia en las postrimerías del siglo XX.

Este nuevo realismo, que en el arte ha sido posvanguardista y en el documental ha supuesto una nueva forma de entender su realismo básico, ha implicado un curioso cruce estético. Por un lado, gran parte del vigor experimental que caracterizaba a las vanguardias ha sido heredado por el posdocumental, mientras que, por el otro, el arte parece querer asumir la labor constatativa del documental clásico. Pero durante el intercambio estas funciones han variado sustancialmente. En el nuevo documental la experimentación no tiene una finalidad estética, sino reflexiva. Y el nuevo realismo estético no implica una vuelta estricta a la figuración clásica, sino que supone adentrarse en lo que Lyotard denominaba lo figural —una apertura a la heterogeneidad— y que Deleuze, al analizar la estética de Bacon, centraba en la captura de las fuerzas afectivas que descomponen lo figurativo con el fin de provocar sensaciones inmediatas. Estos movimientos cruzados involucran una doble transformación: la del realismo documental afectado por una intervención radical de la estética, y la de la estética radical transformada por un regreso a la realidad a través de los perfiles de lo figural, entendido como un conglomerado de variaciones de la forma de lo real.

El nuevo realismo del documental no se refiere a una realidad directamente accesible y conceptualizada de forma básica por los conceptos de verosimilitud y verdad, sino que es una realidad trascendida por la imagen, la tecnología y el sujeto. Es una realidad que se encuentra más allá de la imagen, ya que para alcanzarla es necesario atravesar lo imaginario con el fin de atrapar lo real en la otra parte, de manera parecida a cómo Deleuze encuentra la lógica del sentido en los sinsentidos de Lewis Carroll (Deleuze 2005). Se ha cumplido con creces lo que anunciaba Baudrillard sobre el simulacro, como ese mapa que precede al territorio. Pero ahora el mapa sustituto del territorio ha perdido la condición apocalíptica que se le adjudicó en su momento y se ha convertido en una vía de conocimiento.

Se alcanza así una encrucijada ética que puede resultar problemática si no se matiza convenientemente. Son muchas las tendencias culturales que antaño fueron consideradas negativas y que el mundo actual ha integrado como un factor positivo de su estrepitosa normalidad. Este inquietante movimiento asimilativo podría atribuirse a la tendencia conservadora del mundo contemporáneo e interpretarse fácilmente como reaccionario. No es una posibilidad que deba des-

cartarse sin más, ya que es cierto que la sociedad actual se ha vuelto muy cautelosa y ha perdido gran parte de su capacidad crítica: en general, está disipando su facultad para pensar libremente, un declive que la pandemia del COVID19 ha puesto de manifiesto de manera muy significativa. Pero también es cierto que, al mismo tiempo, la realidad se ha vuelto más compleja y ha absorbido en su seno muchas de las contradicciones que antes se planteaban de forma drásticamente antagónica. Las contraposiciones se han transformado en amalgamas que combinan lo positivo y lo negativo, eliminado la posibilidad de decantarse de manera absoluta por una opción o de trascenderla mediante un tranquilizador término medio sin perder matices de lo real. Las dicotomías, las disposiciones binarias han perdido su sólida consistencia y se han diluido en una serie de fenomenologías difusas, llenas de potenciales gradaciones, lo cual no tiene por qué ser negativo, aunque obliga a efectuar un esfuerzo intelectual y cultural que no siempre es fácilmente asumible. Un buen ejemplo de estas aporías que aglutinan diversos vectores éticos, científicos y sociales, a la vez que desbaratan los fundamentos de una lógica fundamentada en el principio de no contradicción lo constituye lo que Paul B. Preciado denomina superación de los esquemas binarios determinantes de la diferencia sexual. Según este autor, “no es un llamamiento a la revolución, sino la constatación de que esa revolución ya está teniendo lugar ante la mirada distraída de las masas, en un nuevo Barroco lleno de mezclas imposibles y contradicciones aparentes”<sup>1</sup>. Está condenada al fracaso la pretensión de solventar fenómenos como este, situados más allá de los esquemas binarios, desde alguna de las posturas de una controversia planteada binariamente. Sirva ello de indicativo tanto del complejo tejido que forma la realidad contemporánea, como de los retos que afronta el pensamiento a la hora de gestionarla. El documental clásico no está preparado para enfrentarse satisfactoriamente a este tipo de situaciones, puesto que solo sabe hacerlo ya sea tomando partido o colocándose en una improductiva objetividad. Es decir, en cualquier caso, por fuera de las complejidades globales que conforman el fenómeno. Por su parte, el posdocumental, para poder posicionarse ética y políticamente ante este tipo de cuestiones, ha de ampliar la mirada

---

<sup>1</sup> Vicente, Álex, “Paul B. Preciado: ‘A veces, se me olvida que soy un hombre’”, Babelia, El País, 13 marzo 2021.

documental mediante una peculiar radicalización estética. Puede que sea la larga discusión sobre la incidencia social de la tecnología que viene desarrollándose desde finales del siglo XIX la mejor muestra de la inutilidad de las aproximaciones dialécticas al problema. Si el documental clásico ignoró la discusión, el posdocumental la asume en su propia esencia. Según decía Paul Goodman, “se base o no en la nueva investigación científica, la tecnología es una rama de la filosofía moral, no de la ciencia” (2010, p. 40), de lo que se deduce que sus contradicciones han de resolverse en la práctica, pero en una práctica reflexiva como la que emprende el posdocumental, que así se sitúa en el eje que articula mediante imágenes los entrelazamientos entre la realidad, el sujeto y la tecnología.

Una ontología compleja como la que plantean estas ambigüedades dinámicas ya no puede observarse desde el exterior, objetivamente o a partir de categorías fijas, sino que es necesario sumergirse en ella y gestionar desde su interior todos sus numerosos perfiles, los cuales tienden a cambiar de alianza constantemente. Esta condición hace que la estética y la dramaturgia de la realidad virtual se convierta en el medio que mejor se adecua a la ontología contemporánea. La visualidad esférica de la realidad virtual no solo posibilita el tipo de inmersión corporal y epistemológica que demanda la actual realidad compleja, sino que también se convierte en una alegoría de la nueva situación.

Cuando hablo de alegoría, me refero a una forma de esta que es inédita y que está promocionada por las citadas relaciones entre la imagen, la tecnología y el sujeto. La alegoría clásica es aquella por la que las ideas se convierten en cosas. En la siguiente fase de la evolución de la figura retórica, la correspondiente a la alegoría moderna, las cosas, como demuestra la publicidad y teorizó Benjamin en su momento, se convierten en ideas. La posmodernidad —que en gran medida ha sido ya superada por una pos-posmodernidad— instauró una nueva clase de alegoría, cuyo funcionamiento recompone los anteriores, sin eliminarlos completamente. Con la nueva alegoría, las ideas y las cosas intercambian posiciones constantemente para constituir un paisaje cuya forma tiene un potencial cognoscente. Las alegorías actuales dan forma a lo real o, para decirlo de otra manera, la forma de lo real es ahora alegórica. Lo es, puesto que esa forma, al tiempo que ofrece una imagen de lo real, promociona una visualidad



que es vehículo de ideas e impulso del pensamiento. Los perfiles de lo real aparecen, pues, a través de esta visualidad ideológica, filtrados y pensados por su forma.

Desde esta perspectiva, se comprende muy claramente la necesidad de un nuevo tipo de documental, cuyas herramientas estéticas abarquen los ejes de la realidad contemporánea, muy distinta de la que contemplaba el documental clásico. No se trata solo de que haya cambiado el paisaje de lo real, sino de que lo ha hecho también su propia estructura ontológica. Aparece, por tanto, una forma como el posdocumental que reestructura drásticamente las coordenadas del documental clásico, sobre todo en el ámbito del que, en otros escritos, yo mismo he denominado giro imaginario, el cual comprende formas tan inéditas del documentalismo como los documentales interactivos, la novela gráfica documental, el documental de animación, y sobre todo la realidad virtual o la realidad aumentada referidas a la pretensión documentalista. La nueva fase posdocumental puede ser dividida en distingo giros —subjetivo, reflexivo, emocional, imaginario y onírico—, dependiendo del tipo de exploración que cada uno de ellos efectúe sobre la realidad.

## 1. LA DISOLUCIÓN DEL ESPACIO EN EL TIEMPO

El cine nació como forma de representación de una nueva realidad etérea y fluida que Marx y Engels ya habían anunciado cuando, en “El manifiesto comunista”, introdujeron una afirmación que se ha hecho famosa, sobre todo a través de la forma que le dio más de un siglo después Marshal Berman en su influyente tratado sobre la modernidad que el autor tituló con una versión muy oportuna de la frase original: “Todo lo que es sólido se desvanece en el aire” (Berman 2011). Esta tendencia a la disolución de las esencias en un magma en constante movimiento no ha hecho sino intensificarse y aumentar de velocidad desde el momento en que Marx y Engels anunciaron el inicio del fenómeno como signo del imperante capitalismo industrial. La realidad se ponía en movimiento y el movimiento diluía las formas como en las cronofotografías de Jules Marey o de los hermanos Bragaglia, produciendo una visualidad nueva que medio siglo después recogería el pintor Francis Bacon para confeccionar sus cuerpos sin

órganos, cuerpos en tránsito, más sensibles que realmente visibles. Pero era el cine el dispositivo más preparado no solo para reproducir el movimiento natural, sino para acomodarse a un nuevo pensamiento móvil, como indicaría más tarde Gilles Deleuze al determinar que el cine proponía la genuina imagen del pensamiento. Es decir, la forma de un pensamiento móvil que se ejercía sobre una realidad igualmente en movimiento constante. El ser, al disolverse en un devenir continuo, hacía que la estabilidad del espacio se supeditara a la transitoriedad del tiempo, creando las nuevas formas espaciotemporales de las que el cinematógrafo era el más genuino representante.

A principios del siglo XXI, cuando la modernidad ha mostrado ya todas las facetas de su agotamiento, se hace evidente que al capitalismo industrial y su proceso de aceleración le ha seguido una nueva forma de lo real, basada en los flujos del capital financiero. Estos funcionan bajo el impulso de la aceleración y la fluidez implementadas por la modernidad, y lo hacen en el espacio vaporoso creado por esta, aunque de manera drásticamente distinta a como lo habían hecho en la época anterior. Ahora el movimiento fluido, la disolución espacial y la aceleración ya no son tanto generadores de la transformación ontológica, del tránsito de una ontología a otra, sino elementos “estables” de la nueva situación. Culminada la mutación del capitalismo industrial durante un período de gran inestabilidad, este tipo de capitalismo fue absorbido por el capital financiero que asentó su nueva ontología sobre las ruinas de la anterior. En ese momento, el tiempo se detuvo. Ya no era un factor de cambio, sino una forma especial de movimiento dentro de un espacio infinito pero a la vez inmóvil. Inmóvil no porque carezca de movimiento, ya que de hecho este no ha hecho más que intensificarse, sino porque el movimiento, a la vez histérico y delirante, se produce en el interior de ese vasto espacio nuevo que, al plantearse como infinito, no puede avanzar. Esta incidencia se interpretó en su momento como el fin de la historia, que no quiere decir que deje de haber acontecimientos históricos, sino que estos no implican un cambio o un progreso, sino que son reconversiones efectuadas en el interior de lo que, siguiendo a Deleuze y Guattari, podríamos denominar un plano con distintas acepciones, según el nivel al que se contemple: plano de inmanencia filosófico, plano de referencia científico o plano de referencia artístico (Deleuze, G. y Guattari, F. 1997). Sin duda, a estos planos se les podrían añadir

muchos más porque las facetas de la realidad son múltiples y no dejan de multiplicarse en el interior no tanto de un plano, sino de una esfera cuya extensión es infinita y que pretende ser eterna.

El pensamiento de Deleuze y Guattari se está mostrando tan efectivo para comprender la nueva ontología como en su momento lo fue el de Marx. Y en ambos casos, se produce una parecida equivalencia entre la forma del análisis y la forma de lo analizado. Deleuze dividió la historia del cine en una primera fase en la que imperaba la imagen-movimiento y donde el montaje producía una imagen indirecta del tiempo, y una segunda etapa caracterizada por la imagen-tiempo en la que aparecía una imagen directa del tiempo (Deleuze 2018). A partir de este punto, el tiempo pasaba a determinar la esencia y el alcance del movimiento. Para Deleuze, siguiendo las ideas de André Bazin, el corte entre las dos fenomenologías cinematográficas se situaba en la Segunda Guerra Mundial, una cronología que coincide con el momento en que la nueva realidad del capitalismo financiero se impone definitivamente sobre la disminuida ontología anterior. El primer período, el de la imagen-movimiento, corresponde a la fase modernista en la que prima un proceso de fragmentación estética equivalente a una disgregación de la propia realidad. Lo acompañan posibles formas de recomposición basadas en las técnicas de montaje que exceden a las específicamente relacionadas con la forma cinematográfica, pero que, en cualquier caso, están impulsadas por un flujo espaciotemporal que el cine clásico asimila a la perfección. En el segundo período, los modos de fragmentación y recomposición cinematográficas basados en el montaje pierden preponderancia y en su lugar empieza a imponerse la nueva ontología cinematográfica del plano secuencia, es decir, una imagen en la que el flujo visual se consolida como sede global de los acontecimientos. Este ámbito ya no está compuesto por la suma de fragmentos, sino que se sustenta en el propio flujo convertido en una forma peculiar de espacio. En el primer período, el movimiento de los fragmentos producía una manifestación indirecta del tiempo que acompaña al movimiento lineal del espacio. En el segundo, el flujo se consolida y ya no es una apariencia, sino una entidad estable expresada por el plano secuencia. Este nuevo espacio de presentación está formado por el propio discurrir del tiempo: se ha pasado del espacio-tiempo —el tiempo formado por el espacio— al tiempo-espacio —el espacio formado por el tiempo. Pero no se trata solo de una cuestión

estética, sino que esta se acomoda a la forma de la nueva realidad. Es la forma alegórica de ella.

Si Deleuze hallaba en el cine la forma del pensamiento, era porque consideraba que este medio era capaz de mostrar lo que significaba el pensar para el propio pensamiento, la forma que se daba a sí mismo el pensar en un momento dado, es decir, de acuerdo a una condición determinada de la realidad. En este sentido, el cine, como forma y tecnología modernista por excelencia, se modifica al unísono con la realidad y el pensamiento con los que está tan íntimamente relacionado. La aparición del plano secuencia en la segunda fase del desarrollo cinematográfico implica el inicio de una transición hacia la era poscinematográfica, correspondiente a las tecnologías del vídeo, la digitalización, la imagen interfaz y la realidad virtual, todas las cuales corresponden a distintas fases de la nueva ontología en su proceso de consolidación.

El concepto actual de espacio trasciende la materialidad porque está fundamentado en el tiempo y el movimiento, es decir, en unas funciones que lo transitan sin cesar “a la velocidad de la luz”. La aceleración cada vez más agudizada del movimiento conecta espacios y elementos heterogéneos de manera prácticamente instantánea, anulando una temporalidad que se transforma así en espacio, un nuevo tipo de espacio inmaterial, vibrante, interconectado y, por lo tanto, intemporal en esencia. Es intemporal porque el tiempo está incluido como intensidad en todas sus actividades, aunque aparece como reverso de la temporalidad clásica. El concepto de tiempo real que articula las actividades sociales, tecnológicas y subjetivas actuales resume muy bien esta característica de la nueva temporalidad. El tiempo es la esencia de una realidad compleja desmaterializada y en constante movimiento relacional. Experimentamos este tiempo no temporal de manera parecida a como experimentamos el espacio cuando nos movemos por él y lo descomponemos por medio de derivas diversas. Solo que, en el caso del tiempo-espacio, el movimiento no es físico, sino meta-físico: está literalmente más allá de la física, sin dejar de ser factual. Si pensamos en la manera en que circula el dinero en el mundo contemporáneo —dinero cada vez más desmaterializado— y cómo esta circulación produce flujos de poder y procesos de subjetivación, tendremos un ejemplo fidedigno de la ontología de la presente realidad. Más allá de su fenomenología estrictamente económica, el dine-

ro, entendido como vector concreto del capital, es un productor de realidades específicas a través de su circulación, sus agenciamientos y la manera en que conforma subjetividades y situaciones existenciales. Todo ello se produce en el espacio desmaterializado pero consistente del capital financiero que configura la ontología de una realidad formada por el mismo proceso de flujos y confluencias, unos transcursores inmatriciales que producen efectos materiales. Preciado expone de manera muy acertada las características de la nueva realidad:

Hoy estamos pasando de una sociedad escrita a una sociedad ciberoral, de una sociedad orgánica a una sociedad digital, de una economía industrial a una economía inmaterial, de una forma de control disciplinario y arquitectónico, a formas de control microprostéticas y mediático-ciberneticas [...]. La extensión planetaria de Internet, la generalización del uso de tecnologías informáticas móviles, el uso de la inteligencia artificial y de algoritmos en el análisis de big data, el intercambio de información a gran velocidad y el desarrollo de dispositivos globales de vigilancia informática a través de satélite son índices de esta nueva gestión semio-técnica digital<sup>2</sup>.

Hay que plantearse, pues, si “quizá el plan de inmanencia presupuesto por la moderna filosofía tiene los mismos requisitos que los de la ciencia moderna: nuevas y más refinadas máquinas de percepción, intuición, imaginación y expresión” (Lambert 2012, p. 29).

El cine fue la tecnología adecuada para un pensamiento que debía amoldarse a una realidad en movimiento y en la que el tiempo, que no cesaba tampoco de avanzar según la conocida idea de la flecha del tiempo, era representado indirectamente por ese movimiento. Se iniciaba una aceleración ontológica propulsada por movimientos mecánicos que eran mimetizados por la imagen-movimiento. El cine se adaptaba así al ritmo de la realidad y representaba fielmente el pensamiento móvil capaz de asimilar el movimiento de la realidad: permitía pensar en movimiento ese movimiento. El cine documental, por su voluntad de acercarse a la realidad, representaba mejor que ningún otro este acoplamiento.

La introducción de la imagen directa del tiempo en el cine corresponde al advenimiento de una nueva ontología en la que el movimiento no es impulsor del cambio, sino generador de relaciones dentro

---

<sup>2</sup> Preciado, Paul B.: “Aprendiendo del virus”, El País, 20 de marzo de 2020.

de un marco temporal que aparece como inmóvil, puesto que ocupa todo el horizonte de lo real y no tiene, por tanto, referentes externos. Esta temporalidad incorpora movi­lidades internas, cuyas duraciones no son extensivas, sino intensivas. En esta situación, el paradigma fotográfico, dedicado a captar la superficie óptica de la realidad y su correspondiente fenomenología igualmente “superficial”, debe ser superado. A la vez, el cinematógrafo pierde gran parte de su relación privilegiada con el pensamiento, su capacidad de ajustar los movimientos mentales a los movimientos reales. Por ello, el cine documental clásico ya no puede ser el cine de lo real por excelencia. No puede serlo, entre otras razones, porque su carácter fotográfico —analógico— no es capaz de captar la nueva realidad meta-física, como tampoco su movimiento de carácter cinematográfico se ajusta a los nuevos movimientos internos de un tiempo externalizado.

El documental clásico busca comprender la realidad principalmente a través de la captación de su aspecto óptico. Pretende poner en escena la totalidad de lo real en una estructura espacial que recompone los parámetros de la perspectiva pictórica —la reconstruye en un ámbito distinto, pero mantiene las mismas coordenadas visual-ideológicas de la vertiente pictórica. Considera, por tanto, que todo lo real es visual, aunque de una visualidad simple que, por lo tanto, puede alcanzarse empíricamente, bastando para ello poner la cámara en el lugar adecuado a la espera de que lo real se manifieste de manera espontánea. El conocido aserto de Wittgenstein “no pienses, mira” (Wittgenstein 1999, p.66) podría considerarse el lema del documental clásico, pero no sirve para una realidad compleja como la actual en la que la mirada y el pensamiento deben ir al unísono. Podemos estar de acuerdo en que sigue siendo mejor proponer descripciones que aplicar teorías apriorísticas, pero no podemos olvidar que no todas las dimensiones de la realidad se manifiestan directamente a la vista o a la cámara y que, por consiguiente, es necesario informar a la mirada para que sepa dónde dirigirse, al tiempo que es preciso conocer la realidad que se investiga para sacar a la luz todos los factores implicados, mediante los dispositivos estéticos y dramáticos que sean necesarios. Es necesario mirar, pensar y presentar a un mismo tiempo.

Un documental interactivo, por ejemplo, está en mejores condiciones de desentrañar la nueva ontología de lo real, del mismo modo que el ensayo fílmico, especialmente tal como lo plantean cineastas como

Godard, se ajusta más al tipo de pensamiento que requiere la actual realidad compleja y profunda. Pero el ámbito tecno-estético donde mejor aparece reflejada la nueva forma de lo real, es decir, aquella que la alegoriza adecuadamente y que, por lo tanto, conduce mejor el pensamiento que se le aplica, es el de las imágenes inmersivas de la realidad virtual en su vertiente documentalista. Si el cine alegorizaba la forma de la realidad modernista, la realidad virtual es la forma alegórica de la nueva realidad, aquella que no solo ha dejado atrás la modernidad, sino que incluso ha superado la fase posmoderna que aún estaba relacionada con aquella críticamente. Después de que, en la modernidad, las cosas perdieran solidez, dando paso a una realidad volátil por fragmentada, se produce un proceso de condensación que lleva a una realidad visualmente sólida pero ópticamente etérea, maleable, fluida y, en última instancia, fantasmagórica. Según Benjamin, la modernidad fue productora exhaustiva de fantasmagorías. Ahora estas se reproducen encarnadas mediante los aparatos tecnológicos. Lo que se había experimentado como ruina, reaparece ahora como alucinación. La realidad virtual es una de estas alucinaciones conformes con el nuevo realismo. Paralelamente a este dispositivo, la realidad aumentada documental, también denominada en inglés “situated documentary”, es una gran productora de las fantasmagorías alucinatorias de la actualidad. La realidad aumentada documentalista facilita el plegamiento de la línea temporal de la historia que se condensa en el espacio real del presente, es decir, en una situación concreta en un lugar determinado desde donde se pueden evocar, con la ayuda de un teléfono móvil, todas las capas históricas que lo antecedieron. De esta forma, el espacio real se disuelve en una temporalidad virtual, componiendo una fenomenología equidistante de la de la realidad virtual, donde la imagen virtual se articula mediante distintas temporalidades reales.

## 2. EL TEATRO DOCUMENTAL

El teatro documental tiene una larga tradición que va desde las producciones de Piscator hasta el actual reverdecimiento del género, habiendo pasado antes por un espectacular despunte en la década de los años sesenta del pasado siglo. Fue precisamente en ese período

que Peter Weiss ofreció la descripción más ajustada de esta modalidad teatral:

El teatro documental es un teatro de informes fácticos. Sumarios de actas, expedientes, cartas, cuadros estadísticos, comunicados de la bolsa, presentaciones de balances de bancos, compromisos empresariales, comentarios oficiales, discursos, entrevistas, declaraciones de personalidades conocidas, reportajes de prensa, radio, fotografía o cine y de todos los demás medios que dan testimonio del presente desde la base de su producción. El teatro documental rehúye toda invención. Utiliza material documental auténtico que difunde desde el escenario, sin alterar los contenidos, pero estructurando la forma (Weiss 1968).

Se ve claramente que los fundamentos del teatro documental corresponden, en esencia, a los presupuestos del cine documental clásico, con la salvedad de que estos fundamentos generan estéticas distintas, según el medio en el que se manifiestan. Mientras que el documental filmico adoptó la forma realista de carácter mimético, el teatro documental se decantó, desde sus inicios, que son paralelos a los del film documental, por la estética vanguardista del montaje.

Son varias las diferencias entre estas dos modalidades de documental. En primer lugar, está el hecho de que el teatro documental tiende a hacer un mayor énfasis en la materialidad de la documentación que el cine documental o, dicho de otra manera, en el teatro se tiende a colocar en primer término aquello que el documental filmico tiene como fundamento sin que en ningún caso altere la esencia mimética de la puesta en escena. Esto hace que la textura de la presentación sea sustancialmente distinta en los dos casos, aunque ambas tendencias se basen, explícita o implícitamente, en el documento. Como indicaba Benjamin en una reseña de la novela de Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”:

El material del montaje no es arbitrario. El montaje legítimo se basa en el documento. El dadaísmo, en su lucha fanática contra la obra de arte, transformó, a través del montaje, a la vida cotidiana en aliada. Aunque de manera insegura, proclamó el exclusivo señorío de lo auténtico. El cine, en sus mejores momentos, hizo gestos para acostumbrarnos al montaje (Benjamin 1972).

Un aspecto importante del montaje tiene que ver, pues, con la realidad (entendida como vida cotidiana relacionada con lo auténtico) y,



en última instancia, con el cine como articulador fundamental pero subrepticio de esa técnica. El documento, como testimonio fragmentario de una realidad auténtica por cotidiana, atraviesa el cine por debajo del flujo fílmico para reaparecer luego, como fragmento iluminado, en la escena teatral.

Cuando el teatro recoge la idea de documentalismo, que había transitado también en forma de montaje por la novela —Döblin, *Dos Passos*, etc.—, lo hace como plato de segunda mesa, pero no porque antes hubiera sido despreciado por el cine ni mucho menos, sino porque parecía estar claro que le pertenecía a este por antonomasia. En la escena teatral, los documentos aparecen estéticamente, no solo como garantes de una determinada veracidad, sino también para conformar la arquitectura misma de lo real: más que sus fundamentos, se convierten en su propio edificio. Excepto cuando el teatro documental no es más que una prolongación de la escena realista, es decir, cuando en el mismo espacio donde antes se representaba un drama realista, ahora se inserta un drama real. Hay varias formas de entender, por lo tanto, el teatro documental, pero la más genuina es aquella en la que este tipo de teatro instauro una puesta en escena que trasciende el realismo mimético o que, por lo menos, lo modifica al introducir en su seno la estética del documento y las funciones del montaje. Este tipo de teatro combina, pues, el drama teatral con la esencia no dramática del documental fílmico, a la vez que utiliza estéticamente los documentos que fundamentan su propuesta. Solo desde esta perspectiva el teatro documental se presenta como un dispositivo único, puesto que, de lo contrario, no hace más que prolongar la dramaturgia realista, poniendo en escena o dramatizando los aspectos del acontecimiento real. En este sentido, el genuino teatro documental ha sido siempre posdramático. Según Lehmann, en la práctica teatral posdramática,

géneros diversos se combinan en una misma realización escénica (danza, teatro narrativo, *performance*...) en la que todos los medios son empleados equitativamente; actuación, objetos, lenguaje apuntan paralelamente en distintas direcciones de significado y apelan a una contemplación relajada y veloz al mismo tiempo» (Lehmann 2017, p. 151).

A esta configuración de la escena posdramática, en la que se insertan diferentes vectores mediáticos y visuales, hay que añadirle, en el caso del teatro documental, la propia visualización o escenificación de

los documentos en sí que configuran un espacio epistemológico equivalente al del ensayo fílmico, las webdocumentales y las instalaciones temáticas. En la figura 1, se muestra el aspecto visual de una escena de “Sontag: Reborn”, una obra basada en los diarios de Susan Sontag y representada en el New York Theatre Workshop en 2013.

Alrededor del eje que constituye el concepto de teatro documental, se mueven diversas variedades como el teatro literal, el teatro de investigación, el teatro de hechos, el teatro de testigos, el teatro autobiográfico y el etnodrama. Me interesa destacar de todos ellos la modalidad autobiográfica porque quizá es la más original y se ajusta además al giro subjetivo forjador del vuelco que supuso el posdocumental con respecto al documental clásico. Como ejemplo de este tipo de teatro, mencionaré dos casos, el de las producciones del canadiense Robert Lepage y el de los montajes de la española Macarena Recuerda Shepher. Ambos pueden considerarse pertenecientes al teatro de autor, pero mientras que las obras de Lepage tienden a ser grandes producciones, las de Recuerda corresponden a una versión más íntima del teatro documental autobiográfico. En cualquier caso, las características escenográficas de este tipo de teatro no son privativas de la modalidad autobiográfica, sino que, en general, corresponden a la versión posdramática del documentalismo teatral.

Figura 1.



Tanto en un caso como en el otro, son los propios autores los que exponen en la escena su propia biografía. Lepage, junto a una enorme maqueta del edificio de Quebec donde vivió con sus padres y cuya dirección —887 de la avenida Murray— da título al espectáculo: “887” (2018). Mientras Lepage cuenta su historia, se pueden ver por las ven-

tanías del edificio a los vecinos del inmueble en sus actividades cotidianas (figura 2). A medida que, el director se adentre en la narración de sus recuerdos, que incluye también la historia de la propia ciudad de Quebec, la maqueta presentará diversas articulaciones movidas por el propio Lepage para, además de poder mostrar la parte trasera de edificio, transformarse en diferentes espacios escénicos, como el interior de un apartamento o el mostrador de una cafetería. Todo ello, combinado con diversas proyecciones en una pantalla colocada al fondo del escenario, así como en la aparición de otros elementos en la escena.

**Figura 2**



Macarena Recuerda, en “That’s the Story of My Life” (2011) utilizaba una escenografía mucho más simple: ante el público, hay una mesa de trabajo alrededor de la cual se distribuyen diversas cámaras que enfocan su superficie o algún elemento específico de ella. Al fondo o a un lado del escenario, se sitúa una pantalla donde se proyectan las maniobras que Recuerda efectúa para contar su historia con los diferentes medios que tiene a su disposición: carteles, figuritas de ella misma, recortables, fotografías, etc. (figura 3). A pesar de que el espectáculo se califica de film realizado en directo, es obvio que se trata principalmente de un espectáculo teatral que se convierte en fílmico a través de lo que puede verse en la pantalla. El público es espectador de todo el entramado, es decir, no solo del “film”, sino también de su producción.

Figura 3



Lo que se pone en escena en los dos casos es la memoria. Poner en escena la memoria, ya sea en el teatro o en cualquier otro medio, no equivale a una simple rememoración, sino que implica reconstruir los recuerdos en un ámbito específicamente creado por ellos cuando se mezclan con el presente. Como en los antiguos artes de la memoria, en el teatro de la memoria los recuerdos aparecen en espacios concretos no solo modificándolos, sino insertando en ellos una temporalidad nueva compuesta por una mezcla del pasado y el presente. En el teatro dramático, donde impera el realismo escénico, existe una continuidad explícita entre la escena teatral y la realidad. A pesar de que la escena teatral pretende constituir un mundo propio, la ontología de este no se diferencia de la ontología de la realidad considerada ópticamente, es una repetición de ella en otro lugar. Por el contrario, el teatro posdramático y en concreto el teatro documental posdramático postulan la existencia de una ontología distinta y por ello pretenden comunicarse directamente con una realidad intensiva que no es solamente óptica. Su formalismo se propone alcanzar la realidad por la espalda, mostrando el entramado escenográfico que la constituye verdaderamente.

### 3. LA TEATRALIDAD DOCUMENTAL

La realidad virtual aparece, en un principio, como un producto tecnológico, exento de verdaderas posibilidades estéticas. Se trataría del triunfo del realismo óptico más exacerbado y, por ello, capaz de reproducir la esencia del realismo fílmico documental, desplazándolo desde

la crónica mimética a una presencialidad igualmente fundamentada en la mimesis. De ahí, el éxito inmediato de la conjunción entre periodismo y realidad virtual con el denominado periodismo inmersivo, o el interés de algunos cineastas como Alejandro González Iñárritu por una tecnología que les permite poner en escena ciertas experiencias que serán vividas por un nuevo tipo de espectador. Junto a las propuestas de periodistas como Nonny de la Peña, se encuentran producciones como la de Iñárritu, titulada “Sangre y arena” (2017) y merecedora de un óscar que no podía haber sido sino especial por lo inusitado de un medio en el que se plasmaba la odisea de las personas que, desde México, intentan entrar clandestinamente en los Estados Unidos.

Pero lo cierto es que la realidad virtual no implica una continuación directa del cinematógrafo, como su proverbial realismo nos llevaría a suponer, sino que constituye un giro inesperado por el que se recupera la dramaturgia teatral que había sido absorbida por el cine, el cual, después de transformarla drásticamente, la devolvió al teatro, generando en él nuevas dramaturgias. La realidad virtual en todas sus facetas implica, pues, un regreso de las formas teatrales, pero estas no vuelven incólumes, como si hubieran sido recogidas de la escena realista, sino que su retorno se efectúa a través, como digo, de la fenomenología cinematográfica que ha modificado intensamente ese escenario para acomodarlo a las nuevas formas de lo real. La tecnología de la realidad virtual, relacionada con la de las imágenes en 360°, constituye un nuevo tipo de visualidad inmersiva que configura lo que puede denominarse imágenes esféricas. Estas visualidades esféricas o ambientales trascienden los parámetros de la perspectiva pictórica que, con diversas variaciones, ha configurado hasta ahora el régimen de las pantallas, heredero de la pintura realista y también del teatro realista. Sin embargo, en un primer momento, parece como si no hicieran más que prolongar esta tradición estética con una versión extendida de la puesta en escena teatral.

Esta concepción continuista de la realidad virtual no deja de ser un espejismo fomentado por la industria audiovisual. Lo cierto es que la realidad virtual, sobre todo en su vertiente documentalista, puede considerarse la forma alegórica de la realidad actual, y ello por dos motivos. En primer lugar, porque reproducen la burbuja temporal transitada por movimientos y relaciones internas que es característica de la actual ontología. Y, luego, porque faculta un nuevo tipo de pen-

samiento visual —pensamiento esférico— tan ajustado a la nueva realidad como el cine lo estuvo a la realidad modernista (Català 2017). Sloterdijk, en su trilogía sobre las esferas, los globos y las espumas explicita la prolongada relación que estas formas han mantenido con el pensamiento.

La realidad virtual documentalista representa el eje alrededor del que gira un retorno de lo real que sería también un retorno general del realismo. Pero, de la misma manera que la realidad que regresa no es la misma que se descompuso en la modernidad, tampoco el nuevo realismo estético implica una vuelta a lo figurativo, tal como fue abandonado en el siglo XIX. Incluso los pintores más figurativos de la actualidad deben ser considerados de forma distinta: más desde el punto de vista de la Figura, tal como la entendía Deleuze al referirse a la pintura de Bacon, que de la figuración. Es decir, puro devenir, acontecimiento, estado transitorio, visualidad que no representa, sino que presenta, etc. (Deleuze 2002). La realidad virtual tiene todas estas condiciones porque es una imagen carente de estabilidad, una imagen básicamente multiestable. Se trata de una configuración visual escénica que no varía de forma independiente como lo hacía el cine de la imagen-movimiento, sino de acuerdo con el cuerpo del usuario-espectador o con los gestos específicos de este que ejercen su acción sobre ella. Esto movimientos que recomponen la imagen son también movimientos mentales, es decir, procesos reflexivo o pensamientos.

El cine clásico descompuso la estética teatral a través de una articulación fluida de planos, escenas y secuencias. La disolución, con el plano secuencia, del sistema mecánico del montaje —conjunción de segmentos (planos) que daban lugar a escenas y, a partir de la suma de estas, a secuencias— en una materialización del flujo básico formado por la suma de fragmentos anunció la aparición de una nueva ontología. Esta ontología implicaba un retorno de lo teatral reconfigurado.

En esta nueva teatralidad poscinematográfica, el sujeto queda descentralizado al desplazarse al escenario, desde donde puede reconfigurar la escena. Esta dramaturgia no implica la desaparición de la famosa cuarta pared teatral, sino que esta se cierra definitivamente para eliminar al observador que permanecía al otro lado de ella. Así, este observador o espectador pasa a ser un actor o, literalmente, un intérprete, puesto que, situado en medio de un espacio escénico que

le rodea y se le ofrece como realidad total, se encuentra envuelto por incógnitas visuales que se ve impelido a interpretar o descifrar. Su actuación es, pues, también un ejercicio de interpretación, o sea, de hermenéutica.

Juliane Rebentisch, para referirse a la estética de la instalación, recurre muy acertadamente al concepto de teatralización y, en este contexto, se refiere a la crítica que Stanley Cavell hace de la dramaturgia teatral basada en la postura voyerista del espectador. Para romper esta estructura, Cavell propone “aceptar la condiciones del drama y comprometerse seriamente con su mundo y el destino de los personajes” (Rebentisch 2018, p. 35), es decir, llevar la fórmula aristotélica de la identificación a sus máximas consecuencias. Pero Cavell, según Rebentisch, hace una salvedad: “si bien mediante nuestra compenetración con el drama no estamos necesariamente en el mismo espacio ontológico que los personajes, sí nos hallamos en el mismo tiempo: el ahora del acontecer dramático” (Ibid.). Esta apreciación de Cavell nos permite incidir en los aspectos de la teatralización que propone la realidad virtual, donde el espectador deja de ser voyerista y se convierte en actor-intérprete. Según Cavell, el espectador teatral clásico solo comparte con la escena una misma temporalidad, pero en el ámbito neo-teatral de la realidad virtual, el nuevo espectador-actor se sumerge en una propuesta ontológica única que, en el caso de las propuestas documentalistas, se puede considerar real, puesto que plantea problemas y propone estructuras reales, no tanto representadas, cuanto presentadas.

Cavell considera que la ontología de la escena y la de la realidad son distintas, ya que una pertenece a la ficción y la otra a lo real. Sin embargo, lo cierto es que, como ya he dicho antes, las dos ontologías, a pesar de esta distinción, son estructuralmente equivalentes, ya que una pretende ser el espejo de la otra. Esta continuidad estructural es mucho más evidente en las propuestas de la realidad virtual, especialmente aquellas que se ciñen al realismo escenográfico. Ello hace que se pueda considerar particularmente efectiva la modalidad documentalista del medio, ya que de esta manera se cumplirían las ansias miméticas de la tradición clásica del documentalismo. Sin embargo, sobre esta plataforma que es en principio isomórfica, aparece la posibilidad de una equivalencia entre la escena virtual y la real a un nivel ontológico más profundo, es decir, capaz de representar o, mejor di-

cho, presentar la complejidad intrínseca de cualquier situación real. Se trataría de un nuevo realismo esencialmente posrealista.

Vale la pena tomar en consideración la idea que propone Cavell de un tiempo compartido por el acontecer dramático y el espectador como forma de trascender la esencia voyerista del espectáculo teatral (y, por supuesto, del cinematográfico). Esta existencia de una temporalidad circunscrita al ahora del drama y que sirve de fundamento ontológico de un sistema teatral capaz de compenetrar al espectador con ese drama, puede considerarse el germen de esa idea que he propuesto antes de un tiempo que compone la textura del espacio.

En la realidad virtual, entendida como un espacio teatralizado, el “espectador” ya no está separado de la escena, sino sumergido en el interior de ella. Pero esa escena no está compuesta tanto de espacio como de tiempo. El “espectador” ha entrado en el tiempo de la escena, una escena que se sustenta en un tiempo interno —a las vez escénico y escenográfico— y en la que el espacio es, por tanto, virtual. La escena de la realidad virtual está hecha de tiempo real, en un sentido más estricto que el tiempo “real” de la enunciación cinematográfica. Cercano al tiempo real del teatro, pero a la vez transformado por la acción del usuario ejerciendo de actor en una nueva forma.

En el teatro, el tiempo escénico era pura duración en el espacio. En el cine el espacio se fluidificó por su combinación con el tiempo, el cual era algo más que duración al visualizarse a través del espacio. Finalmente, en la realidad virtual, ambas funciones se combinan. Es el tiempo el que forma el sustrato de un espacio “imaginario”, constantemente variado por la acción de un cuerpo que articula la temporalidad “cinematográfica” con sus movimientos o su mirada. La acción del cuerpo se convierte en instrumento de montaje, pero no de montaje espacial, sino temporal.

Esta nueva temporalidad, basada en la imagen directa del tiempo que Deleuze detectaba en la segunda fase de su periodización fílmica, surge de las relaciones que se establecen entre diversos elementos en el interior de la burbuja temporal referida a las distintas versiones de la realidad virtual. En este medio, el espacio no es estable, puesto que depende de los diferentes movimientos del cuerpo o del gesto del usuario. Por lo tanto, no puede decirse que se produzca, en este caso, una versión teatral del espacio escénico, ni una prolongación del



espacio-tiempo lineal del cine, sino que lo que aparece es una combinación de ambos, sostenida y actualizada por medio de acciones, las cuales, al entrelazarse, forman un tejido temporal que se impone a la virtualidad del espacio.

#### 4. LA INSTALACIÓN COMO DRAMATURGIA DEL CONOCIMIENTO

La mayoría de productos de la realidad virtual pretender ser continuadores del documental clásico, ampliando sus posibilidades mediante una extensión del punto de vista que acaba convirtiéndolo en un epicentro de sensaciones. La sensación deja de ser una impresión básicamente visual, es decir, captada a través de la vista, para transformarse en corporal, o sea, dirigida al cuerpo, aunque la experiencia siga estando vehiculada por la visión. Más concretamente, la realidad virtual propone un tipo de “visión” corporal hecha de imágenes sensación. Cuando Deleuze afirmaba que la pintura de Bacon captaba fuerzas y producía sensaciones que no pasaban por el cerebro, sino que iban dirigidas directamente al sistema nervioso, estaba proponiendo una estética muy parecida a la que propicia el realismo básico de la realidad virtual. Deleuze se hacía eco de la afirmación de Bacon, según la cual él no estaba interesado en pintar el horror, sino el grito (Deleuze 2008, p. 78-79). En este sentido, se puede decir que se trata de “oír” el grito a través del cuerpo deformado que grita. De manera que, la pintura de Bacon va dirigida a un ojo-oído, un ojo que escucha el grito a través de la visión del cuerpo deformado por este. Por consiguiente, la sensación es algo visual que rodea al cuerpo del espectador como si la imagen fuera un sonido. El cuerpo del espectador estremecido por el grito visual es equivalente a la imagen deformada del cuerpo que grita.

La estética de la realidad virtual no se aleja mucho de esta fenomenología. Pero la mayoría de las producciones se han quedado a las puertas de una tal posibilidad, se han ceñido a la versión superficial, ilustrativa, sin alcanzar el territorio posvanguardista que explora Bacon. Por eso, las producciones de realidad virtual acostumbran a ser extensiones tecnológicamente avanzadas del documental clásico. Proponen escenas inmersivas realistas en las que los usuarios pueden

experimentar sensaciones que antes solo podían percibir indirectamente. Así se ofrece al usuario la posibilidad de penetrar en el interior del sistema de detención de inmigrantes del Reino Unido (*Indefinite*, Darren Emerson, 2016) o experimentar los problemas de visión de una persona que ha ido perdiendo paulatinamente la vista (*Notes on Blindness*, James Spinney, Pete Middleton, 2016); seguir durante un día la vida de los guardaparques africanos en el Parque Nacional Garamba, un lugar donde los cazadores furtivos matan elefantes por su marfil (*The Potectors*, Kathryn Bigelow, 2017) o sumergirse en el espectáculo con caballos amaestrados de Bartaba (*Ex anima*, Pierre Zandrowicz, 2019). Solo en algunos casos, las obras se apartan de esta voluntad de realismo extremo. Por ejemplo en la producción de Arte “Le rêve de Cesare – Dans le cabinet du docteur Caligari” (2019), donde se utiliza la animación para permitir una experiencia inmersiva en el mundo expresionista creado por Robert Wiener en 1920. En todos estos casos, se trata de realizaciones en imágenes en 360°, es decir, no realmente de ambientes inmersivos. Pero los temas y las intenciones son, en general, muy parecidos a los que pueden encontrarse en propuestas que requieren la utilización de dispositivos de realidad virtual adscritos al cuerpo del usuario.

Más allá de este nuevo episodio de la larga saga del realismo visual, reside la posibilidad de plantear una deriva escenográfica de la realidad virtual que trascienda la simple producción de sensaciones virtuales y, como hace el teatro documental, permita explorar y pensar la realidad que se presenta en escena. En estos casos, las sensaciones y las emociones no serán un fin en sí mismas, sino un incentivo para la reflexión. Las características de estos entornos inmersivos las podemos encontrar no solo en la estética del teatro documental más avanzado, sino también en el ámbito de las instalaciones temáticas.

A través de la crítica de Cavell a la teatralidad, Rebentisch nos acerca al concepto de instalación, uno de cuyas versiones, la de la instalación temática, comparte con la realidad virtual muchos aspectos, aparte del de la teatralización del conocimiento que está muy cerca también de las propuestas de las webs documentales interactivas. La ecología del posdocumental, a pesar de su aparente diversidad, formula una serie de características transversales, entre ellas la recomposición de la dramaturgia teatral y la asimilación de la forma cinematográfica del ensayo a través de la idea de interfaz, estrechamente

relacionada con el concepto de agenciamiento o de lo que Simondon denominaba *ecceidad*, es decir, un proceso de individuación cuyo devenir se concreta por medio de la conexión de elementos heterogéneos (Simondon 2018). En todos estos casos, prima una fluidez visual temporalizada.

Podríamos decir que la estética y la dramaturgia de la realidad virtual absorben en su seno principalmente a la pintura y al teatro, combinando sus planteamientos en una nueva configuración del espacio y el tiempo. El espacio esférico de la realidad virtual tiene muchas de las características de una pintura escenificada como aparece en las propuestas de Raúl Ruiz (*L'Hypothèse du tableau volé*, 1978) o Godard (*Passion*, 1982), pero con la diferencia de que, al contrario que en estos casos, no se trata solo de una representación tridimensional de los cuadros, que así pueden ser transitados por un espectador, sino de la reconfiguración total del espacio a partir de una concepción pictórico-teatral que envuelve al espectador y lo hace partícipe de todas las dimensiones creadas por la operación.

El concepto escénico de la realidad virtual, recorrido por la dramaturgia de la instalación temática y alimentado por el espíritu del ensayo fílmico, recupera la idea de la obra de arte total para un ámbito que es posrealista. Oskar Schlemmer, pintor, escultor y diseñador alemán relacionado con la Bauhaus, parecía describir los parámetros de la realidad virtual ensayística o reflexiva cuando se refería al concepto de arquitectura total:

si llegamos a romper los estrechos límites de la escena y ampliamos el drama para que incluya el propio edificio, no solo el interior, sino también la construcción en tanto que entidad arquitectónica, podremos entonces demostrar, como nunca antes, la validez de la escena-espacio en tanto que productora de ideas (Goldberg 2014, p. 51).

Los proyectos de realidad virtual realizados por artistas se acercan mucho a este potencial reflexivo del medio. Así en *Bodiless* (2020), Hsin-Chien Huang propone una experiencia surreal, basada en sus recuerdos de infancia en Taiwán, durante el período del estado de excepción. El mismo Hsin-Chien Huang colaboró con Laurie Anderson para realizar *The Chalkroom* (2017), donde se propone que un espectador-lector se desplace volando por diversos escenarios construidos por palabras y dibujos que proponen distintas historias.

En todos estos casos, la experiencia virtual no produce solo sensaciones, sino también estados mentales que son germen de las ideas. El usuario, con sus movimientos, reconfigura el espacio de la escena, de manera que piensa a la vez con el cuerpo y la mente, generando un entrelazamiento fluido entre cuerpo, mente y espacio articulado por el pensamiento. Esta modificación constante del espacio virtual complejo mediante relaciones transitorias está sostenida por el flujo temporal, de forma parecida a cómo, en el cine, actuaba el plano secuencia.

La investigadora brasileña Maria Clara Ferrer, al delimitar el concepto de escena-paisaje, recurre a las ideas dramáticas de Adolphe Appia que se ajustan a la propuesta escenográfica de los actuales ambientes inmersivos:

según Appia, el mayor inconveniente del modelo antropocéntrico que hemos heredado es el de impedir que los cuerpos se inscriban realmente en el espacio, creando así una composición viva. Abolir la planitud de los lienzos pintados es devolver a espacio teatral su cuarta dimensión: la del movimiento. Movimiento libre de los cuerpos de los actores, es poner en movimiento la mirada del espectador de otra manera. Es en este sentido que la obra de Appia anuncia las premisas de la escena-paisaje y hace pensar en una escenografía de la mirada (Ferrer, 2017, p. 154).

De la misma manera que un visitante establece líneas de tiempo al transcurrir por el espacio de una instalación temática, creando, mediante su mirada reflexiva, renovadas relaciones con los elementos que la componen, también el usuario de la realidad virtual documentalista recompone temporalmente el espacio en el que está situado. El concepto de temporalidad, hay que entenderlo en los dos sentidos de la palabra: en el de provisionalidad, porque las relaciones y el espacio que las compone no son estables, sino momentáneas, y también en el de una forma específica del tiempo, ya que, al desmaterializarse, el espacio físico se transforma en una serie de flujos temporales. Tanto el visitante de una instalación como el usuario de un espacio virtual penetran en la realidad a través de su conceptualización visualizada, de manera que ambos se ponen en contacto directamente con su entramado más básico, aquel que sustenta lo que el documental clásico elude al mostrar solo la superficie de lo real, una operación que en la actualidad, más que desvelar, oculta.

# Del arte de nombrar lo no ficcional<sup>1</sup>

MARGARITA LEDO ANDIÓN

*Universidade de Santiago de Compostela*

No, no se trata de teorizar desde o sobre algunas obras sino de rastrear en ellas la influencia de ciertos modos de pensar el cine de no ficción que, lentamente, se infiltraron y sobrepasaron una tradición que se distanció tanto, tanto de su objeto que no nos sirve para explicarlo en su complejidad. Así, con mano trémula, me adentro por una incierta cartografía nómada en la que resuenan ecos del profesor y escritor sobre cinema Jacques Rancière (2015), de su modo de mirar hacia determinadas experiencias singulares, como son singulares esas propuestas contemporáneas que intercalan un tiempo propio en el tiempo hegemónico del, así denominado, Documental. Este desasosiego elemental, el baluceo físico que me produce y que deseo arrastrar hacia las hipótesis del texto, bebe de fuentes distintas, de la lectura que nos regala Derrida, poco antes de su muerte, a partir de unos versos del canto 13 de La Divina Comedia:

*.../...*

*ma la natura la dà sempre scema,  
símilmente operando a l'artista  
ch'a l'abito de l'arte ha man ché trema.*

Y la magnífica traducción a mi lengua de la obra de Dante Alighieri realizada por el poeta Darío Xohán Cabana (2014), con el que adquiere valor de prueba el terceto que nos alienta:

*.../...*

*mais a natura nesto non se estrema,  
pois opera à maneira dun artista  
que sabe o oficio mais que a man lle trema.*

---

<sup>1</sup> Las traducciones han sido llevadas a cabo por la autora.

Para Derrida (2020) la verdad de estos versos es que el/la artista “se convierte en artista ahí donde la mano tiembla”, donde no sabe lo que va a suceder “o que aquello que va a suceder le es dictado por el otro”.

El ensayo, la forma que adopto para “Del arte de nombrar lo no ficcional”, es también la forma que respira con las obras y las autoras que me servirán de ejemplo en esta deriva múltiple en torno al cine de lo real. Intento acceder a las zonas ocultas en las que, bajo la corteza de un mapa sobrecodificado, lo que existe no se vea obligado a encubrirse con la máscara de la convención ni del aplauso oficial. Lo hago con los pies en mi territorio de estima, en el feminismo, en su resiliencia, en la capacidad para reconstruir una y otra vez su propia genealogía en pos de no dejarse engatusar en el *fake* de la supuesta igualdad empírica como punto final. Y porque en su experiencia creativa va trazando ese largo camino hacia la consciencia de que habita un tiempo diferente, en tensión con el tiempo que impone la sociedad patriarcal, sociedad con la que comparte el mismo espacio, las mismas coordenadas históricas pero diferente posición respecto a lo visible o a lo que permanece velado; a propósito de lo que existe o de lo que se condena a la oscuridad. Por ejemplo el cuerpo. El cuerpo, por ejemplo.

Porque el cuerpo que reconstruye el feminismo, el cuerpo como materia del ensayo fílmico también deviene un lugar que expresa esa misma tensión de temporalidades, de ser algo que ya no se es. Como cuando en esa película de Angela Schanelec sobre el duelo, sobre las dificultades de vivir, *Estaba en casa, pero...* (2018), calificada de opaca, gélida, críptica, fascinante a veces ... escuchamos a un adolescente susurrar que ya no es pequeño, que tampoco es mayor. De qué cuerpo adolece, se está en realidad preguntando. Porque, como a las protagonistas del proyecto que hará su aparición más adelante, *Crías*, también a las adolescentes que titubean al rozar el deseo, que ensayan deslizarlo a su cuaderno, pasado algún tiempo les gustaría borrarse, anular esa época en la que la búsqueda de su autoestima se encerraba en lo que la autora, Xiana do Teixeiro, presentaba con una asociación perturbadora de palabras “cultura de dormitorio”, la inquietante extrañeza en lo familiar, en su espacio de expresión más personal.

Y nos fijamos en el comentario de Laura Staab (2019, p. 225): “it is possible to drift across the surfaces of Schanelec’s glacial cinema, until it is time to swim”: Se puede andar a la deriva sobre el cine glacial de Schanelec hasta que llega el momento de nadar. De ahí que conseguir habitar de nuevo un cuerpo –y nadar– es el primer síntoma de la posibilidad de regreso al lugar del que, a nivel simbólico y político, fuimos expulsadas. Como fuimos expulsadas del cine documental, condenadas a capas profundas en las que labramos ese cine-otro que significamos con la actuación, el relato en primera persona, el borrado de innumerables barreras –si, también entre no ficción y ficción–, la actitud no reconciliada y las referencias en pensadoras que nos aprenden a andar. O a nadar. Tal vez ellas, las cineastas, no saben cómo llegaron hasta aquí. Por eso cada genealogía, como la que articulamos para este texto, nos lleva hacia ese momento en el que podemos tocar y contemplar ciertas obras como resultado de ese *female gaze* que es ya constitutivo del ensayo documental como evidencia carnal. Y también elegimos el diario como lugar transitivo hacia la tentativa de ver como experiencia, notación que adapto con dificultad desde ese *Essayer voir*, un texto-fuente al que regresaremos, que Didi-Huberman persigue en algunas obras literarias, videográficas, filosóficas, etc.

## 1. EL LABERINTO Y SUS HUELLAS



**My mexican bretzel**

*My mexican bretzel* (2019) la multipremiada película de Nuria Giménez Lorang, obtuvo el Gaudí “al mejor documental” y llegó a ser finalista en los Goya en esta misma categoría. Pocos meses antes, en el cuarto seminario Co(M)xénero del Grupo de Estudios Audiovisuais, GEA, de la Universidade de Santiago de Compostela (19-20 de noviembre de 2020), bajo el título “Contra a desmemoria”, mantuvimos una sesión, *on line* y presencial, sobre el diario como modo

de narrar. “Cinema recuperado, intervención e memoria” fue el título que introdujo la participación de Núria en torno a lo diferente en ese filme, cuyo material visual se desprende de las bobinas vacacionales de su abuelo materno y se organiza a través de unos personajes y un diario inventado por la propia Lorang. La imagen-souvenir, los tiempos muertos, se transforman en el soporte de un filme ficcional.

El dilema aparece cuando se decide etiquetar la película como documental. Y este giro nos da que pensar: ¿se trata de aprovechar un hueco en la línea de salida hacia los premios por considerar que la calidad del cine de no ficción tiene un listón más bajo o, por el contrario, de crear complejidad en torno a esta relación imagen-texto en el cine de lo real? ¿Estamos ante el resurgir de la corriente nominalista que sitúa el arte de nombrar en el productor o en el distribuidor? ¿Asistimos, sin saberlo, a la aparición de un nuevo objeto que, al mismo tiempo, deja de serlo en cualquier momento y deviene otra cosa, se acoge a otro estatus? La palabra “documental”, se nos está diciendo, ¿destruye el objeto, reduce los universos de su percepción a la obviedad?

La autora, que además es escritora, no tuvo dudas en definir su obra como ficción. Y quien vea *My mexican Bretzel*, si conoce la intimidad de la historia, la incorpora a su experiencia de la visión de manera diferente y puede entrar en ese juego de seducción que la cineasta recorrió al tiempo que evita encerrarse en una simple y rutinaria trama de alta burguesía, con amantes, viajes, veraneo en barco y la sombra de la muerte al comienzo y al final. Porque el conflicto en torno a la percepción es lo que late en esta obra, magníficamente engarzada, al tiempo que refleja una idea de Marie José Mondzain (2007, p. 23-24) que siempre me acompaña:

*Si ces images nous bouleversent, c'est parce que nous sommes directement concernés par cette adresse puissante, nous recevons de plein fouet un signal émis à destination de notre regard. Ça nous parle parce que ça parle de nous.*

Si estas imágenes nos descolocan, es que estamos directamente implicadas por la fuerza con que se dirigen a nosotras, porque recibimos con intensidad una señal emitida hacia nuestra mirada. Nos hablan porque hablan de nosotras.

Sobre este vínculo de subjetividades, de imaginarios diferentes, de porosidad entre ficción y no ficción y en el que la figura espectral



es constitutiva, sobrevuela cada debate, cada conversación como la que mantiene en el marco del festival Alternativa 2020, d'A, el crítico y estudioso Carlos Losilla con Núria Lorang para acercarnos a la escritura del diario con el uso de subtítulos en lugar de recurrir a una voz fantasmal, a la puesta en escena de un cierto inconsciente del deseo femenino, remarca Losilla, a querer creer que la historia de Vivian es la verdadera; para trabajar el archivo, comentan, como “verosimilitud y como manipulación”.



**Ainhoa, yo no soy esa**

En la misma sesión del ya mencionado Seminario Co(M)xénero Carolina Astudillo habló de “O diario íntimo e as experiencias femininas en *Ainhoa, yo no soy esa*” (2018), documental-espejo de “una crónica alternativa a la historia oficial de la España de los noventa, contada a través de los diarios de vida de una mujer”, leemos en la web de la autora, otra de las formas que definen el cine personal y en la que las escritoras-fuente de Astudillo son poetas suicidas como Silvy Plath, creadoras que atraviesan el dolor como la Duras; son Mulvey y su insistencia en ir hacia las mujeres y el material informal, son Alejandra Pizarrik o Susan Sontag y su posición en torno al diario como modo de construirte a ti misma. Hasta que llegó el momento de nadar y Carolina le escribe a una Ainhoa ausente, que se incorpora a través de vestigios, fotos, filmes de familia... incluso en el momento del corte de mangas final.

Recuperar la voz de las mujeres, partir siempre de un texto y no de un guión son rasgos que nos meten en su cine, incluso cuando faltan imágenes, como en *El gran vuelo* (2014), Biznaga de Plata en el Festival de Málaga, al igual que su consideración de las obras como parte de la batalla por ganar el espacio público, por reconfigurarlo con otros sujetos, una batalla que está en los orígenes del cine documental, de su consideración como bien común, de su reivindicación

(Grierson, Grierson) de políticas específicas para su producción y su exhibición.

Mapas personales, filmes de aficionada, auto-ficción e imagen real son piezas habituales en el documental de mirada femenina. Y el cuerpo. El cuerpo adúltero, el cuerpo-signo de clase, el cuerpo de Vivian en *My mexican Bretzel*; el cuerpo disidente, como deslugar, de Ainhoa; el cuerpo como descubrimiento, el cuerpo con el que me escribo, el cuerpo que filmo para verme más allá de esa cara de espejo que ponemos todas, comenta una de las adolescentes del proyecto *Crias*, de Xiana do Teixeiro en su “cuarto-trinchera”, apostilla la autora en la misma sesión. Su reflexión Sobre “Autorrelato, memoria e ficción”, al desvelarnos sus interrogantes, sus espacios en blanco nos llevó a reconocer esos espacios en blanco que todas mantenemos latentes: ¿por qué las producciones adolescentes femeninas no tienen relevancia histórica? Quizás por la oscuridad de sus temáticas, dice, o por usar la auto-imagen como un dispositivo de resistencia y, a la vez, sentir vergüenza de sus cuadernos, esos cuadernos con pequeñas flores, con frases inconexas, con declaraciones amorosas que estábamos viendo.

Radicalmente distantes en su forma, los filmes que mencionamos se organizan en torno a ese material frágil en su concepción, a imágenes realizadas para ser contempladas en un espacio personal y para constatar momentos de existencia que suelen repetirse casi siempre de la misma manera o que, como performers imaginarias, podemos trenzar en resonancia con las protagonistas de un viaje hacia el diario de cuando éramos crías, para descubrir, cito, “un relato al límite, escrito por una niña de la que nadie quiso sospechar y a la que nadie quiso leer, pero donde ella pudo ser autosuficiente [y] la extrema dificultad de acercarnos, con las máscaras de la edad adulta, al auto-relato impúdico de nuestro diario”.



**Imagen 3**

Es la apuesta de una autora eco-feminista como Xiana que en su filme anterior, *Tódalas mulleres que coñezo* (2018), incorporó momentos de su propia existencia; que atravesó el no-lugar, la noche de los prostíbulos, en *Carretera de una sola dirección* (2016); de una autora que vacila: ¿Es eso una autobiografía? ¿Por qué, a pesar del paso del tiempo, sigue resultando insoportable leerse a una misma?”

Semejantes a la extraña quincalla que llena siempre el equipaje de la exiliada, comentaba María Casares en sus memorias, así son los diarios que *Crías* quiere sacar a la luz. Traer para el mundo de la producción de imágenes “Diarios y otras prácticas de dormitorio”, cuenta la sinopsis, para darnos a ver auto-relatos femeninos, de niñas y adolescentes que con el paso del tiempo las mujeres corrigen, censuran, destruyen: “incluso en el espacio seguro del secreto, el pasado se despliega como algo problemático y la vida de las mujeres se desarrolla como un proceso de discontinuidades, algo que, para avanzar, ha de negarse”. Conectar estas islas, estos diarios, hacer de ellas archipiélago es lo que persigue Xiana do Teixeiro.

Y así, de esta manera, un pequeño gesto, un *souvenir*, concentra opciones formales, tecnológicas, de montaje, para dar a conocer esas notas íntimas, como confesiones, como ensayos de auto-retratos, como notas inacabadas en ese tiempo que se mantiene oscuro.

“La historia que yo he encontrado en mi archivo efímero de diarios adolescentes tiene como centro la negación”, reflexiona esta cineasta, que advierte:

El dormitorio y el diario son negados política y culturalmente, como la vida cotidiana de las mujeres. El álbum familiar niega y sustituye lo vivido en la infancia por los niños y niñas. Pero además, dentro del espacio secreto del diario, también hay ocultación, silenciamiento y negación de los propios pensamientos. Más allá, cuando las autoras son adultas y se reencuentran con sus escritos post-infantiles suelen sentir una fuerte desconexión, a menudo rechazo por lo que ven. Emociones tan poderosas que a veces las llevan a destruir los diarios que un día escribieron.

Encuentro en estas contradicciones dos ideas. Por un lado, la negación como constante de una identidad femenina en perpetua (auto)vigilancia, que ha de negar el pasado para poder afirmarse en presente. Por otro, la evidencia de que el diario frecuentemente era tomado y subvertido por sus jóvenes autoras, que lo usaban como refugio seguro para la experimentación.

En este recorrido por nuestra muestra, por unas obras que nos permiten indagar el rastro borroso del pensamiento feminista y de su influencia en el dispositivo fílmico y en la construcción de otro modelo, nos falta enunciar una pieza perfecta, que constantemente movemos entre los dedos, la única que no utiliza filmes-souvenir y que trataremos como un resultado del *female gaze* además de como un indicio feliz de que se produjo el sorpaso, de que ese cine emancipatorio comienza a fluir. Me refiero a *Una dedicatoria a lo bestia* (2019) de NucBeade, de Quiela Nuc y Andrea Beade.

#### 4. EL HILO DE ARIADNA

Todas las propuestas que mencionamos, con la marca subjetiva y la búsqueda de una forma apta para “construir yuxtaposiciones” fuera de cualquier método jerárquico, para no temer la “discontinuidad”; una forma para renunciar a concluir y, sin embargo, “hacer surgir la luz de la totalidad en un trazo parcial”; una forma que, por consiguiente, siempre procede de manera “experimental; una forma “abierta” [...] que nos presenta un material contingente y fragmentario del que lo que se pierde en precisión se gana en *legibilidad*; forma a la vez “realista” y “soñadora” que sabe “abolir el concepto tradicional de método” buscando “en las transiciones su contenido de verdad”, se sitúan en la arena mórbida del cine ensayo. Todo lo que entrecorramos nos llega a través de la definición que del ensayo realizó Theodor Adorno, uno de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, y que recogemos de Didi-Huberman (2014, p. 83-84)

Añadimos, a nivel operativo, la consideración que sobre el ensayo cinematográfico realiza Stéphane Bou (2019, p. 261) al estudiar el trabajo de Marcel Hanoun, en el que distingue tres apariciones: la argumentación herética (que puede estar en todo tipo de películas); la propuesta reflexiva, a través del análisis y la aplicación y/o contesta-

ción de las propiedades plásticas y simbólicas del filme, de la imagen, de la representación; la exigencia de un salto cualitativo, el paso a otra cosa, que seguramente demande otra forma. Que es la idea con la que nos acercamos al ensayo fílmico como esa otra forma que adopta el feminismo para construir su propia tradición en tensión con el relato del patriarcado.

Para no incorporar la lógica de los hechos consumados el giro implica aceptar que existen indicios de que las cosas pudieron ser de otra manera, que es necesario buscar sus huellas y con ellas sobrepasar la hendidura, el hueco en la historia, confrontar la “negra sombra” rosaliana, el *soleil noir*, título de la Kristeva en el que se esconden palabras como depresión, como melancolía, como negación, hasta llegar a pensarse parte de un “movimiento de carácter político que reconoce la discriminación de las mujeres como algo estructural” dando paso, así, a todas las variantes (históricas, culturales, geopolíticas) y a poder discernir esos trazos comunes que las autoras de *Feminismo(s)*, María Reimóndez y Olga Castro (2013, p.18) nos ofrecen a partir de la advertencia de que –más allá del sexo biológico– lo que se enuncia tiene que ver con nuestra toma de posición. Traduzco y cito:

Los feminismos buscan el análisis de las estructuras y un cambio de éstas, por eso resultan tan importantes cuestiones como el lenguaje o el uso de imágenes y otras herramientas a través de las que vamos interiorizando nuestros papeles como hombres y mujeres en las diferentes sociedades. El género, por lo tanto, no afecta sólo a las mujeres, sino que construye también a los hombres, y ambas construcciones son responsables de que el 50 por ciento de la humanidad viva en situación de discriminación.

Un salto cualitativo que puntuamos con el paso a la réplica de cada Musa Insumisa (Petrešin-Bachelez et al., 2019), de las que se fueron demasiado pronto y de aquellas que, como Barbara Hammer, demostraron una lucidez y una actitud que, en los límites del activismo, de la experiencia con las imágenes y de la *joie de vivre*, son una prueba material de esos momentos emancipatorios que la retórica dominante nos quiere substraer.

Desde el collage de materiales para confrontar la misoginia que se disemina en un programa de televisión, con la ironía como modalidad disruptiva, que Delphine Seyring y Carole Roussopoulos (1976) insertan en él con *Maso et Miso vont en bateau*, y hasta la práctica contra-discursiva en lo que conocemos como poesía-documento, tea-

tro-documento, cine-documento, “la creación de otra forma” cuenta con un punto de inflexión en Maya Deren, coreografiando tiempos diferentes, pasando por encima de la narración lineal para una obra en la que la poética en suspenso deviene, precisamente, de la exploración del dispositivo en relación con su cuerpo, de activar y engarzar ritmo, angulaciones, apariciones y desapariciones, pasajes, sensualidad, contraste cromático: *Meshes of the afternoon* (1943).

La experiencia femenina como *origo*, la visión, la memoria y el imaginario como parte de lo real, todo lo que ahora define el *female gaze* viene de este cine tan velado que precisamente Hammer incorpora cuando percibe por primera vez una subjetividad femenina en esta autora de vanguardia mientras siente que “este clásico no cuenta el placer femenino sino la opresión del patriarcado que empuja a la heroína al suicidio” (Hammer, 2012) y opta por realizar filmes sacados de su propia existencia y dar ese paso cualitativo hacia otra cosa con una referencia de estima en la intervención de Deren en el coloquio *Poetry and the Film* (1953) y lo que la exiliada ucraniana llamó “investigación vertical”.

“Incluso en el interior de una situación minúscula un poema se prende al desarrollo, digamos, de un sentimiento tras otro”, observa Barbara Hammer mientras enfatiza su atracción por superponer emociones y pensamientos en un marco temporal que no evoluciona de modo lineal: Es exactamente este principio de superposición el que utilizo en mi trabajo, declarará la autora de *Love Other* (2006) ya que “la superposición de archivos nos recuerda que las representaciones de mujeres lésbicas siempre existieron e impide que opere el *male gaze*”.

...en mis películas, *j'atteint le public* (toco, llego al público) creando un ligamen entre visión y tacto. La cámara (...) me sigue hasta la cama: es un cine de lo íntimo. Estos dos aspectos –lo íntimo y el hecho que la realizadora tome parte en la acción– permite huir de la dimensión patriarcal y ‘voyeurista’ que a menudo encontramos en la pornografía (Hammer, 2010).

Así, en su doble percepción, que tal vez comience en ese “momento de gracia” que te vincula con determinada secuencia de un viaje hacia la producción de esa imagen “otra”, el cuerpo deviene un realizativo, un acontecimiento, una ruptura inesperada, un operativo contra la fetichización. Es un viaje traccionado por un objeto múltiple que se formaliza en el flujo de pensamiento sobre lo vivido, en los “sentimientos oscuros” en

torno a ciertos episodios que tal vez deban quedarse en lo oscuro, no ser revelados, como los que Chantal Akerman nos regala en el libro –fragmentos de situaciones vividas–, *Ma Mère rit* (2013). Aunque, Akerman repentiza, a veces es muy importante buscar la verdad. Cuando la hay, la sentimos en los libros y en los filmes, se dice a sí misma. Sentimos que hay algo que “pasa subterránea y lentamente, a veces muy lentamente; cuando ni piensas en ello, la verdad aparece, y se produce un momento extraordinario que no llega todos los días; un buen momento, tan bueno que de repente nos sentimos en calma y ligeras”.

Este “sentimiento oscuro” fue servidumbre y aniquilación, algo difícil de nombrar. Fue la exclusión de la mujer del espacio público, su subordinación en el privado; fue el extrañamiento del cuerpo, un cuerpo “para ser mirado”, vigilado, desmenuzado. Esta verdad oscura es la intra-historia del siglo. Pero desde la oscuridad, el ensayo fílmico emerge en la pantalla como paisaje, como actitud artística, como encuentro de lo más material, la carne, con el cuerpo, con eso que me hace sentir, odiar, desear, que nos aprendiera Héléne Cixoux. Y esa verdad latente, vulnerable, aparece y produce aquel “momento extraordinario” que conviertes en un talismán.

Recorrer los pliegues, la línea de sombra que engarza variaciones de ese *mirada* que los estudios feministas persiguen y que va más allá de las obras realizadas por mujeres, deviene un síntoma gozoso y roza con sus dedos a las creadoras que llegan al mundo de la performance para “apagar” la oscuridad, para apropiarse de imágenes patriarcales y resignificarlas – Klonaris/Thomadaki (1994) con su “*Requiem por el siglo*”, alientan esta práctica–; para hacernos conscientes de que, como en el relato *A Terceira Margem do Rio* de Guimarães Rosa (1962, p. 78) aquello que no existía, estaba sucediendo. Esta es la verdad profunda que revela una frase que no puede pasarnos inadvertida desde ese extraordinario relato literario: “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia”, o en la variante Rancière (1998, p. 240-241) y en su Tesis número 7 sobre la oposición entre policía y política, en la que el principio de exclusión, de “lo que no hay”, es el principio policial en el corazón de la práctica estatal:

*Le litige politique est celui qui fait exister la politique en la séparant de la police qui constamment la fait disparaître, soit en la niant purement et simplement, soit en identifiant sa logique à la sienne propre.*

El litigio político consiste en hacer existir la política separándola de la policía que continuamente la hace desaparecer, ya sea negándola, pura y simplemente, ya sea identificando su lógica a la suya propia.

Con ellas; con las diferentes escrituras que encarnan esa transferencia entre cuerpo y filme, con ese desasosiego elemental que conlleva producir una imagen y mirar, en cada obra resuenan esos golpes detrás de la puerta que acostumbran a dormir en notas, en dietarios, en situaciones que rememoramos y que nos traen para las manos ciertas creadoras de actitud no reconciliada que a nivel intelectual y personal transitaron la noche; expusieron, en primer plano, su existencia; hicieron del filme una experiencia y la posibilidad de esa mirada diferente, otra.

Entramos, sin mudar de ámbito, en la práctica de la teoría que desde una aproximación fenomenológica y feminista estudia Iris Brey (2020, p. 50) para quien el *female gaze* puede ayudarnos a mirar más allá del modelo dominante, a buscar las marcas para otra cartografía, porque no define una esencia femenina sino que analiza una especificidad que nos conduce a personajes “que estuvieron hasta ahora ausentes, borradas, minimizadas y sobre todo discriminadas de nuestras pantallas y de nuestra cultura [...] capaces de salir del estatus de objeto”.

Con este principio, “salir del estatus de objeto”, desde el campo de la teoría que se desarrolló en las dos últimas décadas y que trajo propuestas diferentes para el documental, extraemos aquellas marcas que nos permiten, con mano trémula, ir dibujando otro modelo.

## 5. MARCAS EN LA OSCURIDAD

En el año 2000 sale publicada una obra-fuente, poco citada en nuestro contexto académico, que organiza un nuevo itinerario si queremos acercarnos sin prejuicios a eso que, simplemente, se nos presentan como nuevas prácticas en el documental contemporáneo. Tal vez porque desbarata las posiciones de un autor canónico como Bill Nichols, y a pesar de que yo misma la reivindicó en *De Cine-ojo a Dogma95* (2004) o que uno de sus capítulos, «El documental performativo», sale traducido en una interesantísima compilación que



bajo el título *Posverité* (2003) publica el Centro Párraga en Murcia, el libro de Stella Bruzzi *New documentary. A critical Introduction*, apenas sale a escena. Si no es en trabajos derivados de investigaciones recientes, como el de Núria Araüna y Laia Quilez, que en el marco de los indicadores de género definidos por UNESCO, coinciden con esta estudiosa en que la performance “estará siempre en el corazón del filme de no ficción”

Porque sin Bruzzi, que trae para el documental las posiciones de Judith Butler en el sentido de prestar atención a todo enunciado que describe y al mismo tiempo ejecuta una acción, sin la opción por esas obras que hacen visible su propio andamiaje, que exploran lo que aún no es, que en su reflexividad sobrepasan el cerco que la notación de “transparencia” le impone a la mirada, aún estaríamos buscando la pieza que falta para poder engarzar aquella diferencia que distingue determinadas propuestas.

El documental performativo es una modalidad que subraya –es más, coloca en el centro de la obra– el aspecto, a menudo opacado, que es la actuación: la de los sujetos del documental en cuestión, o la de los autores (en *Posverité*, p. 223).

Por mi parte, cada vez me reafirmo más en su definición del documental desde esa negociación constante entre los hechos reales y su representación como distintos e interactivos, como un universo de relación que advierte del papel de quien hace la obra y de quien la mira como parte del sentido que ésta adopta. Y sigo dejándome seducir, con Vivian Sobchack (2011), por la notación sensorial de la cámara, por sus meandros entre la percepción personal y comunal, por el documental como lugar para la experiencia de ver y de necesitar ir hacia Maria Klonaris y Katerina Thomadaki<sup>2</sup> y a su discurso amoroso entre archivos ontológicamente diferentes. De ellas, de las creadoras griegas afincadas en París, aprendí a desconfiar del desconocimiento calculado sobre las que nos precedieron, a romper con la victimización, a acercarme al cuerpo como lenguaje y como auto-representación, a rastrear vestigios de la identidad femenina, a saltar del cuerpo oprimido al cuerpo disidente, a seguir buscando por entre los pliegues de

---

<sup>2</sup> Véase el Especial Maria Klonaris&Katerina Thomadaki en [elumiere.net](http://elumiere.net) y su texto “Travesía de los cuerpos, travesía de los medios”

esta afirmación inconmensurable: la carne de la película está hecha de poética. Y con ellas, con su modo de perseguir hacer de la cámara “el ojo que toca”, escribí el ensayo *El cuerpo y la cámara* (2019)

Regreso, de nuevo a Sobchack. Para la ocasión, nuestra referencia útil puede ser un texto tal a mano como <<Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional>><sup>3</sup> en el que parte de esta afirmación que sobrevuela “Del arte de nombrar”: el documental no es tanto una cosa como una experiencia. En dicho artículo la aurora aplica, una vez más, la perspectiva fenomenológica que la caracteriza en pos de destacar lo que denomina “variedad de modos espectatoriales subjetivos” que nos darán claves a la hora de acercarnos a nuestro modo distinto de mirar los filmes de familia, los filmes de ficción o los filmes de no ficción. Lo hace desmenuzando un texto de Jean-Pierre Meunier<sup>4</sup> inmerecidamente olvidado, advierte, del año 1969, que le permite traer a escena aspectos personales, existenciales y sociales a la par de lo que llama “conjunto histórico y convencional de reglas”, para devolvernos, como espectadoras, un papel constitutivo: “en última instancia es nuestra propia experiencia y conocimiento extracine-mático, cultural y encarnado, que determina cómo tomamos primero las imágenes que vemos en la pantalla y lo que hacemos con ellas”.

El nombre de la cosa pasa así a designar no solamente un objeto fílmico sino también la “diferencia” y la “suficiencia” experimentadas de un modo específico de conciencia e identificación con la imagen cinematográfica.

Se trata, asimismo, de incorporar uno de esos ideologemas –tan queridos por las que seguimos el rastro antipatriarcal de Rancière (2015) y decidimos vivir como iguales en un mundo de desigualdad–, que para el profesor de la Université Paris8-Vincennes se manifiesta en una escena de *Juventude em Marcha*, Pedro Costa (2006) que incluso puede pasar inadvertida:

Ventura, el picapedrero, sale del Museo Gulbenkian con otro cabo-verdiano que lo acompaña hasta la puerta. En los jardines le cuenta que fue uno de los que construyó el Museo. Podemos, desde el pensamiento

---

<sup>3</sup> Sobchack. Vivian (2011) Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional [www.revista-cinedocumental.com.ar](http://www.revista-cinedocumental.com.ar) Número 4 – Segundo Semestre

<sup>4</sup> Se trata de *Les structures de l'expérience filmique: l'identification filmique*.

crítico, observar una escena que da a ver “detrás de la hermosa apariencia del arte, la explotación”, comenta mientras va más allá, hacia otro modelo posible que –citamos– “coloca en un mismo plano horizontal las visibilidades, las narrativas y los discursos que se corresponden con la emergencia de tiempos diferente [...] porque con esta acción Ventura narra e intercala el tiempo de su propia experiencia, que llega desde otro lugar, entre el tiempo inmóvil de las obras y el tiempo de la explotación.

Y, en resumidas cuentas, de no olvidar la insistencia de Maite Garbayo Maeztu<sup>5</sup> en rastrear trayectorias, en acoger y dar forma a tantas aportaciones ocultas dentro de una suerte de “estado fantasmal”, en construir genealogías matrilineales y hacer de cada cita un “acto de amor”, de identificación. De continuar balizando y trayendo a primer plano el pensamiento feminista sobre el cine de no ficción, con el tributo obligado a aquella edición, al cuidado de Elena Oroz y Sophie Mayer, *Lo personal es político: feminismo y documental*. Hace diez años. Festival Punto de Vista.

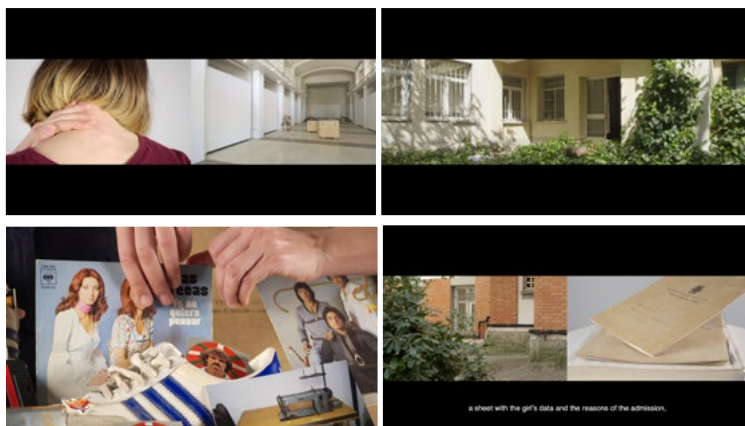
Quizás no sea utópico modificar nuestros “actos de habla”, asegurar que la emancipación del documental con y respecto a la ficción nos indica su salida de la minoría de edad y del tiempo lineal y único que trazó su historia como residual pero, sobre todo, coincidir en que es en el ensayo feminista, en cada variante, experimental o no, donde se materializa esa “carga de lo real” que construye la mirada.

Lo puntúo porque cada vez que este término, experimental, emerge, la gente se calma y automatiza ese lugar común: ¡Ah! ¡Cine excéntrico! En cierta manera... Para darle la vuelta y pensar en otro modelo, les respondemos. Cine al margen del centro hegemónico. Cine de vocación artística. Realizado por estudiantes, se preguntan. ¿Por qué no? Cine expandido hacia los Museos, hacia espacios de encuentro, hacia deslugares. Como hace el colectivo Nucbeade, que empieza su andadura en 2017 y en el que, por fin, se nos revela el engarce entre investigación para una obra documental de intervención política y cuya formalización estética se ciñe al fragmento y a la connotación de cada objeto. Para que los rostros y los cuerpos ejecuten una acción y en la voz que describe resuene el todo que se nos veló.

---

<sup>5</sup> Agradezco a Cloe Massota alertarnos sobre el interés de la intervención de Maite Garbayo-Maeztu en @Radio\_Web\_MACBA

## 6. POR UNA CONSTELACIÓN NUEVA



### Una dedicatoria a lo bestia

Ellas, Quiela Nuc y Andrea Beade, son esa generación que incorporó el feminismo y la perspectiva de género como ámbito de relación con la otredad, que es consciente de la mentira sinuosa del relato oficial y los diferentes resortes para hacerlo pasar por “natural”; son esa generación que vuelve a leer entre líneas y que en un informe buscan el detalle espectral que apenas se nombra y que no transita hacia el conocimiento público también porque la vergüenza, el anatema, rodeó a sus protagonistas.

Ellas introducen otra temporalidad, otra genealogía, en este caso la del deseo lésbico, en un campo minado, el de una institución que funciona en el franquismo y más allá de la llamada transición. En la democracia. Así, de esta manera, un corto de 10 minutos deviene en un santo y seña de todo lo que queda por hacer y de todo lo que, desde esa mirada diferente, se puede hacer. Nos acercamos, de nuevo con cierto temblor, a *Una dedicatoria a lo bestia* (2019) y a cómo se presenta:

Como si de un trabajo de arqueología se tratara, *Una dedicatoria a lo bestia* pone en escena diversos objetos encontrados en la sede del Patronato de Protección a la Mujer en San Fernando de Henares, que estuvo en funcionamiento desde 1944 hasta 1985. ¿Puede un espacio construido para la represión sexual femenina ofrecer rastros de formas de rebelión? ¿Qué memoria afectiva activan estos “souvenirs” y cómo se pueden inte-

gar en el relato histórico sobre el franquismo, la transición y los primeros años de la democracia?

Ni la ausencia de imágenes, ni la espera hasta dar con la forma justa, ni esa voz informativa tan denostada por el canon ex novo durante décadas, ni la horizontalidad entre los fragmentos que se nos dan a ver, entre los restos que pasamos a poseer y el movimiento que libera en cada imaginario, en cada experiencia, tocada –quíralo o no– por ese mismo sistema, son fruto del azar.

Porque *Una dedicatoria a lo bestia* es todo un tratado que equiparo al del fonambulista, a esa advertencia de Philippe Petit (1997, p. 41): *non, le fil n'est pas ce que l'on imagine. Ce n'est pas l'univers de la légèreté, de l'espace, du sourire. C'est un métier. Sobre, rude, décevant*. No, el hilo no es lo que imaginamos. No es el universo de la ligereza, del espacio, de la sonrisa. Es un oficio sobrio, rudo, decepcionante.

Como el de Xiana en la profundidad de la sospecha de que “las mujeres que escribimos diarios y tuvimos que sentir vergüenza por haberlo hecho, recordamos que esa práctica fue y significó mucho”; como las horas de visionado, de montaje y desmontaje de Núria; como el desasosiego de Carolina para decidirse a escribir una carta. Desde una posición fenomenológica que se adapta como la piel sin fisuras a esta pieza, este es el rastro que nos va dejando una dedicatoria por entre las cicatrices del cerebro, por entre los efectos del electro-schock que bajo el simulacro de protección se le aplica a las chicas malas en ese y otros centros de reeducación e imposición de la norma heteropatriarcal.

La lentitud de una cámara que deambula sobre la fachada de ventanas enrejadas como lugar del crimen; una voz que, con la precisión de un inventario, enuncia las reglas, los motivos de encerrar chicas de entre 13 y 21 años en uno de los edificios regido por órdenes religiosas y más adelante por funcionariado del Estado, más las carpetas de oficio con la ficha de aquellas que, taxonomizadas por su himen como “completas o incompletas”, por su aspecto o por su sexualidad, habitaron, en eterna vigilancia, esos espacios de negación, exorcismo y dolor.

La doble pantalla, tal un camino que se bifurca, da a ver objetos residuales, pequeñas cuentas que condensan en su fragilidad modos

de resistencia y otros que resumen las prácticas oscuras de una época que se alarga en el tiempo. La imagen es clara, con transferencias entre las cosas y el lugar de los hechos, con los rostros, las actitudes, la calma de dos cuerpos que organizan las piezas, entre el deseo amoroso y la emoción de recuperar nombres, historiales, ecos de plenitud en la secuencia final a pantalla completa. La sobriedad del dispositivo, la presencia de los personajes femeninos desarrollando la acción, todo nos va haciendo sentir el palpito del triunfo ante la aparición de un vinilo o del tubo de optalidón vacío. 10 minutos que sitúan el cine feminista del otro lado de la cerca, que hacen posible ese salto hacia sentirte entera, hacia la inscripción de tu temporalidad en “el tiempo inmóvil” de la sociedad patriarcal.

## 7. CODA

Mientras hablo de los modos de apropiación y puesta en escena de los feminismos y sus diferentes expresiones sonora y visual con mi colega Rosa Franquet con el cuerpo como motivo para rellenar mi libreta de notas, me intereso en un trabajo escolar, *Prólogo de una intervención* (2014) de Andrea Beade sobre el mercado de la reproducción, sobre el comercio de ovarios. Después voy hacia el desierto de Quiela y miro *Desertorxs* (2017), sus círculos concéntricos en torno a las post-dictaduras española y chilena, su ritual tecnotrans “para la destrucción de la identidad nacional”, le comenta a Natalia Piñuel para el proyecto *Inquire*. Más adelante giro hacia esos habitáculos que siempre me atrajeron como sinécdoque del cuerpo y de su ausencia, –a menudo escojo las camas de la artista plástica Mónica Alonso, ese lugar de protección, íntimo, que crece con nosotras y que ella trabaja desde los noventa– y me fijo en la propuesta de Nucbeade seleccionada para la Casa Encendida: la asepsia de un cubículo-habitación del centro de reclusión en San Fernando de Henares. Entonces pienso en Didi-Huberman (2014, p. 9-10), tras la huella de los campos de exterminio de la mano del Primo Levi cuarenta años después de Auschwitz, en su afirmación de que todo acto de resistencia supone la creación de una forma, que toda sobrevivencia busca, a pesar de todo, la forma eficaz con la que, *malgré lui*, quererse. La forma con la que producir una hendidura en la desesperación. La razón, la poesía, el arte no nos

ayudan a descifrar esos lugares de los que [la razón, la poesía, el arte] han sido borrados, escribe. Pero continúan siendo necesarios, incluso vitales, para *rasgarlos* para recordarnos que los lugares totalitarios, por muy eficaces que sean, nunca conseguirán hacer desaparecer esa “parcela de humanidad” –toma la frase de Hannah Arendt– que interrumpe la destrucción, aunque sea de modo modesto y lagunar.

Como hace una dedicatoria que no vas a olvidar.





# Los nuevos territorios del documental español contemporáneo<sup>1</sup>

MANUEL PALACIO Y ANA MEJÓN  
*Universidad Carlos III de Madrid*

Con el cambio de siglo se multiplicaron los indicios de un nuevo territorio audiovisual que no utilizaba los recursos formales del cine de ficción y que tampoco podía adscribirse al ámbito del cine documental, digamos, clásico. En 2004, *Cahiers du cinema* presentaba un monográfico titulado “Réal! L’ardeur du documentaire” (octubre 2004 no. 594). El director de la revista, Jean Michel Frodon, indicaba en su editorial que el fenómeno de la popularidad del documental no se había visto nunca antes. Desde un punto de vista más reflexivo, Emmanuel Burdeau, planteaba que el ‘documental prospera en el presente, pero añade que su crecimiento carece de una unidad ni de alguna definición a priori’. En un ámbito más relacionado con el mercado del documental, el FIPA.doc (Festival International de Programmes Audiovisuels. Documentaires) ya describió en su edición de 2012:

El documental es una forma abierta, que se renueva sin cesar, acoge voluntarios en su seno modos de escritura que proceden de otros géneros. Se enriquece de la ficción o de las aportaciones del periodismo de investigación, o incluso de los magazines. Esa porosidad no es una debilidad ni un peligro sino una fuerza y esperanza (FIPADOC, <https://fipadoc.com/fr>).

En estas páginas se busca establecer una reflexión sobre las mutaciones del documental español contemporáneo. Partimos de que no se cuentan con herramientas unidimensionales para balizar los nuevos territorios del documental. Como concepto, el documental siempre ha estado sometido a tensiones diversas en sus fronteras más alejadas de su centro canónico, lo que ha llevado a polémicas y discusiones sin

---

<sup>1</sup> Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Cine y televisión en España en la era del cambio digital y la globalización: identidades, consum y formas de producción” PID2019-106459GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/.

fin. Recuérdese toda la tinta que ha hecho circular la obra de Peter Watkins desde los tiempos de *Culloden* (1964). Desde luego, las inseguridades para perfilar las fronteras no pueden atribuirse a dejadez; distintos autores se han aplicado en diseñar las mejores topografías del mapa. Ya el viejo *Fuentes y Documentos del cine* (1985), editado por Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet para la fenecida editorial Gustavo Gili, dedicaba parte de su volumen a presentar en un amplio capítulo con el título “Documental y sus modalidades”. Tampoco puede decirse que se carezcan de buenos agrimensores; en España, a los modos alejados del canon se dedicó *Documental y vanguardia* (Torreiro y Cerdán, 2005), y en los últimos años han aparecido publicaciones esmeradas en sus labores geógrafas, como *El relato documental* (Carrera & Talens, 2018), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (Mínguez, 2019) o *Ver para creer* (Zunzunegui & Zumalde, 2019), así como reflexiones colectivas como el número *Cartografías de lo real*, editado por Javier Marzal y Andreu Casero (2020) en la revista *AdComunica*.

Hasta los años ochenta, la noción de documental, como cualquier otro género, contaba con un territorio establecido y no admitía ambigüedades. En esta alegoría cartográfica, nos permitimos iniciar con una serie de aproximaciones que nos ayudarán a observar esta evolución. En primer lugar, Joris Ivens, uno de los pilares del olimpo del cine documental más clásico, lo definía en los años treinta del siglo pasado:

El documental expresa la realidad en términos de causas y efectos [...] El cine documental es el único medio que queda para la vanguardia fílmica en su batalla contra las grandes compañías de producción. [...]. El documental proporciona los mejores medios para el descubrimiento de los verdaderos caminos del cine. A través de un exceso de individualismo y esteticismo, Europa es refractaria en la materia de acción social en documental [...] El desarrollo de mis ideas, de mi ideario cinematográfico, solo se conseguirá en Rusia, donde las masas están acostumbradas a ese tipo de actividades diarias y son capaces de entender la verdad social del documental (Ivens, 1931 [en Abel, 1988]).

El marco que para el documental dibuja Ivens ha durado medio siglo, y sus ecos incluso se perciben en la actualidad. Podríamos decir que es una forma de entender el modernismo aplicado al cine documental. Sin embargo, los tiempos culturales del posmodernismo modificaron sustancialmente esas premisas. Utilicemos como guía a

Jonas Mekas, patriarca de una concepción subjetiva de relacionarse con las imágenes en movimiento. Destaca Mekas sobre su film *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1972):

Las reminiscencias caen en forma de cuaderno o diario. No llego a esta forma de manera calculada, sino por desesperación. Durante los últimos 15 años, me he enredado tanto con el cine independiente que no tengo tiempo para mí mismo, para mi propio cine. Quiero decir que no tuve tiempo para preparar un guion, para dedicar luego meses a rodar, después a editar, etc. Todo mi trabajo personal se convirtió en notas que creí que debía hacer porque si no lo hacía no encontraría otro momento libre durante semanas. Si puedo filmar un minuto – filmo un minuto. Puedo filmar 10 segundos – filmo 10 segundos. Grabo lo que puedo desde la desesperación. No miraba lo que estaba captando de esa manera. Yo pensaba que lo que estaba haciendo era, de hecho, practicar. Me estaba preparando a mí mismo o intentando seguir en contacto con mi cámara para que cuando llegara el día en que tuviera tiempo, entonces pudiera hacer una película “real” (Mekas, 1978).

El documental comentado por Mekas incorpora como elemento fundamental la subjetividad; una característica que podemos identificar fácilmente en el documental contemporáneo. Esta posibilidad se entrecruza con otros factores que, veremos, son relevantes en el contexto del documental español de nuestros días, como es la mirada propia de mujeres cineastas como María Cañas:

En la situación de convulsos cambios que estamos viviendo, sospechar de las imágenes es esencial para reactivar nuestro presente. Bienvenidos al frente de la “risastencia”. Cuando tanta rabia acumulada nos haría explotar, pero decidimos mejor practicar la carcajada para organizar dicha rabia ... o no, ¿por qué? ¿y si toda ella al final, solo queda “datificada” en los muros de ciberespacio? Y es que hay que salir a las calles, a manifestarse, en cuerpo y “arma”... Realmente creo necesario replantearnos la capacidad de activismo artístico para modificar las condiciones de existencia, ya que es nuestra fuerza para vivir, es “Arte nuestra religión” y motor de cambio. ¿Y qué es la “risastencia”? Es el humor de todos los colores como una forma de resistencia popular (Cañas, 2019).

La dificultad para diseñar el nuevo territorio en el que habita el documental contemporáneo es que han cambiado todas las premisas previas: en los últimos lustros se han transformado las herramientas tecnológicas que captan la realidad, ha mutado la interpretación fisiológica y perceptiva que se hace de la operación de la visión; han

variado los sistemas de representación audiovisual; se han reformado los procesos de enseñanza del documental. En suma, el documental contemporáneo es una práctica audiovisual que posee raíces en la institución cine y en las bellas artes, y conecta con otras variantes de imagen en movimiento como el videoarte o el cine experimental, y que no olvida las artes escénicas o las webs interactivas.

La condición actual de estas prácticas obliga a repensar las bases del documental, incluyendo la noción de “real” o “realidad” sobre la que Bazin, así como el modernismo, habían creado su iglesia. Las limitaciones de un texto como este nos impiden desarrollar, por muy mínimamente que quisiéramos, esta idea. Pero parece inevitable mencionar, al menos, tres aspectos clave que jalonan la condición actual del documental: por un lado, el estatuto de las imágenes y las transformaciones de las tecnologías audiovisuales con que se producen, por otro, su circuito económico. Estas coordenadas nos encaminan hacia la definición de los nuevos “pobladores” de los nuevos territorios del documental contemporáneo.

## 1. UN NUEVO ESTATUTO PARA LA IMAGEN DOCUMENTAL Y SUS TRANSFORMACIONES TECNOLÓGICAS

Gerard Wajcman en su *Objeto del siglo* (2001) cree que, tras un documental como *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) en donde se habla del holocausto desde la ausencia de imágenes ‘reales’ del mismo, se ha trastocado el estatuto original de la imagen, es decir, las relaciones éticas y estéticas que posee. El psicoanalista francés no pudo prever los efectos de fenómenos globales como Internet o el turismo depredador de imágenes, pero sin duda, la propia idea de imagen/documento/real ha sufrido una recalificación social y cultural. Un mínimo ejemplo: todo documentalista, y muchos cineastas de ficción, creen que como principio de realidad el espectador no tendrá problemas en incluir su propia experiencia con unas imágenes captadas en otro contexto y con otra finalidad. La operación trasciende de las estrategias estéticas o formales del subgénero conocido como *found footage* (metraje encontrado). La experiencia del espectador no distingue, ni parece importarle, la ontología de las imágenes (electrónicas y televisivas).

Es lo que hacen las estrategias de producción de sentido puestas en marcha por algunas imprescindibles obras documentales que conmemoraban el centenario de la I Guerra Mundial, como la serie de Jan Peter 14, *des armes et des mots* (ARTE, 2014) o la película *They Shall not Grow Old* de Peter Jackson (2018). En España, encontramos en esta línea los trabajos de Luis Carrizo y Francesc Escribano: *España en dos trincheras. La Guerra Civil en color* (2016) y *Franco. La vida del Dictador en color* (2019). Y todo ello posee un segundo efecto como es la propiedad y pérdida del aura de la imagen. Por poner el ejemplo histórico más célebre: ¿a quién pertenecen las imágenes del asesinato de Kennedy? ¿Y las de la salida atemorizada de personas de la discoteca Bataclan de París en el atentado del 13-N de 2015? ¿Y las palabras en televisión del lloriqueante Carlos Arias Navarro comunicando el fallecimiento del dictador Francisco Franco? Todas ellas, como documento, han sido utilizadas en películas y series de no ficción como huella temporal, a costa de modificar su estatuto legal y artístico.

El segundo gran cambio que define el documental contemporáneo es la evolución de las tecnologías audiovisuales. Todos sabemos que éstas han determinado la propia historia del documental desde los tiempos de la cámara de 16 mm. o del nagra. Pero la revolución digital ha supuesto más que una nueva etapa de la interrelación entre documental y tecnología: se ha producido un evidente cambio cualitativo. Para ilustrar esta idea nos sirve centrarnos en el proceso de montaje. Hace ya más de cien años que la moviola modificó para siempre la historia del cine. Mucho más tarde, las primeras ediciones digitales fueron la avanzada de una revolución que hoy convierte en irreconocible el conjunto de la institución cinematográfica, especialmente si tenemos en cuenta que la edición digital ya no es cuestión única de empresas profesionales, sino que son de amplio uso. El montaje digital facilita que se generen obras fílmicas con una factura casi equivalente a la de las grandes producciones. Y nos remite a una nueva diégesis, en un proceso por el cual la imagen se convierte en imaginario, con una facilidad insospechada en tiempos de la moviola. Por ello, no resulta casual que en uno de los primeros momentos del notable trabajo *Mapa* de Elías León Siminiani (2012) la cámara nos enseñe que el autor está leyendo *El arte del montaje*, de Michael Ondaatje.

Además, no nos olvidamos, el montaje digital no solo implica la mejora en la facilidad para ordenar y reordenar imágenes, sino que ayuda a dirigir la mirada del espectador. En *La sombra del iceberg* (2007) Hugo Doménech y Raúl Riebenbauer trabajan con los cortes en la edición, que no se suceden de un plano a otro, sino que se dan dentro del mismo en forma de *jump-cut*. Esta técnica, tan antigua como la obra de directores adeptos a ella como Jean Luc Godard, supone la base sobre la que nuevos narradores audiovisuales como los *youtubers* construyen a diario innumerables contenidos en vídeo. Este tipo de cortes no afectan solo a la dimensión temporal de las imágenes, sino también a la distribución espacial del encuadre y a la propia planificación de los rodajes. Gracias a la mayor resolución espacial de las imágenes que se captan con cámaras cada vez más accesibles, la grabación en grandes formatos como el 4K y su posterior reencuadre digital en resoluciones menores permite que de un mismo plano se obtengan recortes diferentes en situaciones en las que anteriormente se precisarían varias tomas o un rodaje multicámara. Tanto Doménech y Riebenbauer como María Cañas dirigen habitualmente la mirada del espectador mediante estos reencuadres.

## 2. APUNTES EN TORNO AL CIRCUITO ECONÓMICO DEL DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

La economía no tiene que ver ni con las emociones que despierta el documental ni tampoco con su estructura formal, antigua o moderna. Con algunas nociones sobre la distribución de documentales en España (Fernández-Rodríguez & Oroz, 2015), conocemos muy poco sobre los públicos del documental, pero sabemos que, en España, y en otros países, se ha considerado oportuno realizar una política de apoyo a la producción de largometrajes documentales (y a lo que en los últimos años se han denominado ‘ensayos’). El Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) dotó de ayudas para la producción a más de 150 filmes documentales entre 2009 y 2019, un arco temporal amplio que exige cualquier consideración del signo político del gobierno – todos los partidos han querido financiar al documental. Según los datos oficiales, el apoyo medio a un largometraje documental se encuentra en torno a los 100.000 euros por proyecto;

una cifra que supone, aproximadamente, un tercio del presupuesto de las películas presentadas<sup>2</sup>. Obvio es pues que la producción española de documental se revela como una producción *low cost*. Por supuesto, el documental no solo recibe apoyo estatal: autoridades autonómicas, cadenas de televisión de titularidad pública (o privada) y organismos de la administración regional y local han auspiciado en la producción de multitud de proyectos de largometrajes o cortometrajes documentales. Aun así, es habitual que muchos proyectos se armen tras nuevas vías de financiación, como el *crowdfunding*. El corolario es que, en la última década, se han producido en España al menos un millar de largometrajes documentales y, aunque el censo resulta difícil de cerrar, es posible que un número equivalente de cortometrajes. La conclusión provisional es que la producción documental posee un aire más individual o personal que industrial.

Por otra parte, no existe circuito comercial para el cine documental auspiciado ni en las salas ni en los precios que se consiguen por los derechos de antena. Tampoco por el menguado mercado del DVD. Asimismo, cabe pensar que consigue limitados ingresos por las exportaciones. Se desconoce la suerte de largometrajes más relacionados con la cultura popular y menos con la expresión estética, como puede ser el caso de *Messi* (Álex de la Iglesia, 2014) o el trabajo colaborativo de los seguidores del cantante Alejandro Sanz (*El mundo fuera*, 2020). No obstante, algunas películas han conseguido un número apreciable (aunque modesto) de espectadores en las salas. Un dato que no puede aislarse de considerar que, como se sabe, los circuitos de distribución y exhibición cinematográficos se encuentran altamente mediatizados por unas reglas de mercado que, habitualmente, perjudican a las películas inicialmente minoritarias. Aun así, desde 2008/2009 varios largometrajes documentales han alcanzado la cifra de 100.000 espectadores en salas. La lista se inicia con *Cantábrico* (Joaquín Gutiérrez Acha, 2017), un filme ecológico sobre naturaleza visionado por 106.000 espectadores. Una película, digamos, de experiencia social

---

<sup>2</sup> Para la obtención de estos datos, se ha acudido a las memorias de ayudas del ICAA. Los documentales fueron financiados, hasta 2016, en las ‘Ayudas para la producción de largometrajes’, y desde dicho año, mediante las denominadas ‘Ayudas selectivas’. Los ensayos surgen como modalidad de película a partir de 2018.

con tintes de humor como *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017) contó con 103.000. Documentales de perfil mucho más comercial como *Eso que tú me das* (Jordi Évole y Ramón Lara, 2020), impulsado por una televisión privada, atrajo a más de 210.000. Entre los documentales que no han alcanzado la frontera de los 100.000 espectadores pero que constituyen casos destacados por el público al que se dirigen se encuentran películas como *El mayor regalo* (Juan Manuel Cotelo, 2018), que fue vista por 62.000 espectadores, una obra conceptualmente dirigida a los segmentos sociales cristianos comprometidos.

Sin embargo, en este contexto que no puede ser definido por la exhibición cinematográfica, podemos apuntar dos hipótesis insoslayables sobre el fomento de la producción de cine documental. En primer lugar, se han de considerar las diferentes maneras en que se manifiesta el apoyo institucional a la cultura en España. En general, se prefiere priorizar un tipo de ayuda más diseminada, que abarca más títulos, que invertir en grandes proyectos. Que el documental se haya convertido en un cine de bajo coste, en el que resulta en ocasiones difícil monetizar la dedicación personal, coincide con el interés institucional por apoyar a muchos cineastas. De los largometrajes de presupuesto inferior al millón de euros que recibieron ayudas otorgadas por el ICAA desde 2013 un 45,2% fueron películas de ficción, un 40,1% documentales, un 7,8% ensayos y un 6,8% películas de animación. La aparente equidad entre los proyectos de ficción y los documentales se desdibuja al descubrir que el 64,7% del presupuesto de las ayudas se dirigió a la ficción, frente al 18% destinado al documental y el 3,6% a ensayos. En este sentido, concluimos que, en España, la administración puede colaborar en formas de diversidad cultural, pero se muestra menos interesada en la creación de infraestructuras y redes que permitan la consolidación de las iniciativas. Puede haber dinero (poco) para hacer una obra, pero no hay garantía ninguna que se pueda desarrollar un trabajo continuado. En otras palabras: de igual manera que en la actualidad se vive una cierta efervescencia del fomento de las ayudas al documental, no se tiene ninguna certeza que éste continuará en el futuro.

Pero, en segundo lugar, habrá que mencionar el *Zeitgeist* contemporáneo. Una determinada generación de españoles nacidos en los estertores del franquismo y sobre todo en los años ochenta, que viven



los primeros años de edad adulta en torno al 2008, han considerado que la mejor manera de trasladar sus inquietudes es creando documentales; favorecida acción, como exponíamos al principio, por una cierta cualificación con las tecnologías de la imagen y la pericia en reconocer el nuevo estatuto de la imagen. Y no olvidamos la incidencia que posee en los aspectos creativos personales que esa es también la primera cohorte de edad que en España posee de manera extendida ‘en sus armarios y cajones’ imágenes de vídeo casero de su propia vida e infancia.

¿Qué les lleva a utilizar las formas del documental como manera de expresarse política o culturalmente? No existen motivos excluyentes, pero recordemos que la crisis económica de 2008 ve nacer una nueva conciencia política y social. Previamente, había ido madurando un proceso de deslegitimación de los partidos de izquierda tradicionales, aquellos de los que hablaba Joris Ivens. Por eso resulta sensato, aunque no se suele explicitar como tal en el marco del cine español, lo que planteaba el más que interesante documentalista francés Jean-Gabriel Périot: “Hago cine porque no puedo ser militante. Es mi manera de resistir” (Périot y Brossat, 2018). Son muchos los motivos de indignación que se exploran a nivel global: la violencia de los poderosos hacia los desfavorecidos, las crecientes desigualdades, los problemas relacionados con la ecología y el medio ambiente, la necesidad de dar cabida a discursos más diversos y, en particular, con respecto a la mujer o la raza.

### 3. LOS NUEVOS POBLADORES DEL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

Las nuevas provincias del documental, lo venimos diciendo, forman un territorio que por su propia naturaleza posee lindes inasibles y muy difíciles de trazar. En consecuencia, es tarea compleja establecer cuáles son las prácticas documentales españolas de la última década: no hay ningún canon sobre el que vertebrar el comentario, ni siquiera existe censo que pueda establecer una taxonomía de las prácticas fílmicas. Existen miradas globales como la de Álvarez, Hatzmann y Sánchez Alarcón (2015), o la del informe *Cambio de plano*.

*Diversidad Cultural en la creación cultural española* realizado por Javier Carrillo Bernal y Concepción Cascajosa (2021).

En este trabajo planteamos dos miradas que, como reconocíamos al inicio, pueden ser insuficientes. La primera plantea un recorrido sobre el documental español hecho (dirigido) exclusivamente por las mujeres. La segunda, la necesaria observación sobre los aperos y herramientas con las que han llegado los nuevos pobladores a esas regiones inéditas que hemos tratado de definir. Como norma, nos fijaremos únicamente en películas que hayan sido producidos con posterioridad a la crisis económica de 2008. Salvo casos muy extraordinarios, no mencionamos producciones de TVE u otras televisiones del Estado, aunque con mucha frecuencia los filmes han contado con algún apoyo televisivo como se refleja en sus créditos. Hemos utilizado como criterio de control los listados de premios Goya, Gaudí, el palmarés del Festival de cine de Málaga, las exhibiciones o muestras de un centro de arte como el Museo Nacional Reina Sofía o el catálogo de una plataforma como Filmin. Aceptamos las limitaciones que estos criterios pueden conllevar.

### 3.1. *Mujeres documentalistas*

En 1971 Linda Nochlin escribió *Why Have There Been no great Women Artists?*, un breve texto que se ha convertido por su influencia posterior en absolutamente decisivo para la contemporaneidad. Al hilo de las reflexiones de Linda Nochlin, han aumentado los justos y necesarios acercamientos que subrayan que la conciencia de lo que es el arte está altamente condicionada por la manera en que se plantean y conciben desde el inicio los problemas que afronta la obra. Por ejemplo: ¿no es pertinente preguntarse sobre una hipotética mirada femenina en las prácticas de cine documental que se producen en España? Pese a que no pueden ser estas páginas el lugar para dirimir con profundidad de este tema, se convierte en un compromiso obligatorio mencionarlo. Queremos intentarlo, y trascender desde los imprescindibles trabajos previos de cineastas como Cecilia Bartolomé, Pilar Távora, Chus Gutiérrez, o de videoartistas como Eugenia Balcells o Cecilia Barriga.

Las dificultades que poseen las mujeres en el acceso a la producción fílmica están ampliamente indicadas por distintos estudios de or-

ganismos tales como la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) y su reporte anual sobre la presencia de la mujer en la industria cinematográfica española, o de la entidad Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA) en el mencionado estudio sobre diversidad *Cambio de plano* (Carrillo y Cascajosa, 2021). Lo que no obsta para que algunas mujeres hayan conseguido un cierto reconocimiento y notoriedad pública. En el ámbito de las artes plásticas, por supuesto, se encuentra Eugenia Balcells (Medalla de Oro de las Bellas Artes de Ministerio de Cultura en 2010). Por su parte, el campo del cine se puede ejemplarizar en Isabel Coixet, premio Nacional de Cinematografía en 2020, en cuya declaración se mencionan sus labores documentalistas. Isabel Coixet fue la primera mujer en ganar el Goya al mejor largometraje documental en un trabajo colectivo de varios realizadores (*Invisibles*, 2007) y también la primera que lo conquistó individualmente por un largometraje de no ficción (*Escuchando al Juez Garzón*, 2011). Sin embargo, Coixet no comparte el galardón de la Academia con demasiadas compañeras. Desde el cambio de siglo, tan sólo tres mujeres han conseguido el Goya al mejor largometraje documental: la ya mencionada Isabel Coixet (2008 y 2011), Pilar Pérez Solano por *Las maestras de la República* (2013) y Nata Moreno por *Ara Malikian: vivir entre las cuerdas* (2019). Las codirecciones con realizadores masculinos aumentan levemente la nómina de premiadas con los nombres de Almudena Carracedo por *El silencio de otros* (2018), codirigida con Robert Bahar. En la categoría de cortometraje documental, la presencia de mujeres en el palmarés ha sido más habitual desde finales de los años noventa: Pilar García Elegido (1999, por *Confluencias*), Silvia Munt (2000, por *Lalia*), Anna Serret (2005, por *Extras*), Olga Margallo (2007, por *Castañuela 70, el teatro prohibido*, con Manuel Calvo), Lucina Gil (2008, por *El hombre feliz*), Laura Ferrés (2018, por *Los desheredados*), Silvia Venegas (2020, por *Nuestra vida como niños refugiados en Europa*) y Mabel Lozano (2021, por *Biografía del cadáver de una mujer*). Complementariamente, puede añadirse que ha sido y es más frecuente la presencia de mujeres en los Premios Gaudí del cine catalán: Mireia Ros (2012, por *Barcelona, abans que el temps ho esborri*), Alba Sotorra (2016, por *Game Over*), Lucija Stojevic (2018, por *La chana*) y Núria Giménez Lorang (2021, por *My Mexican Bretzel*).

La lista de mujeres que han puesto en marcha proyectos documentales es muy amplia y abarca subterritorios de todo tipo, aunque cualquier deseo de abarcarlo en estas páginas resulta vano. Nos excusamos bajo la ausencia en España –al menos en nuestro conocimiento– de una recensión de mirada de mujer y documental en España, o más concretamente, de creatividad femenina y documental español. Si existe una verdadera fenomenología de la visión femenina como elemento característico de un cine de mujer, como la define Iris Brey (2020), tal vez haya que comenzar mencionando a las películas colaborativas, es decir, aquellas en cuyo planteamiento emana del trabajo de un número elevado de personas. Documental colaborativo fue *Yo decido. El tren de la libertad* (2014), realizado con la participación de más de cien mujeres y que se compuso de extractos de las más de trescientas horas filmadas colectivamente (Prieto y Doménech, 2018, p. 105). Destacamos también *Spain in a Day* que TVE produjo en 2015 bajo la dirección de Isabel Coixet. La directora arma en este largometraje la mayor película colaborativa que nunca se ha realizado en España, a semejanza del proyecto *Life in a Day* (2011) de Ridley Scott. Pero más allá de la experimentación estética y formal que supone el ajuste técnico en un montaje diegético de cuatrocientas voces, lo destacado es que la emoción que posee el conjunto final en *Spain in a Day*, a nuestro entender, conecta con esa fenomenología de la visión femenina.

Hay en la producción española verdaderos documentales sensoriales, es decir, que invocan a los sentidos. Lo hace Belén Montero en *Versogramas* (2018) a través de la videopoesía. Y por supuesto, se da en *El silencio que queda*, de la artista visual Amparo Garrido (2019), un filme concebido para captar una cierta realidad a partir de los oídos de un ornitólogo invidente. Una cita apócrifa atribuida a Kenji Mizoguchi dice que ‘hay que lavarse los ojos después de cada mirada’. Justamente esa es la operación que nos propone Amparo Garrido o, más exactamente, nos obliga a limpiarnos los oídos después de cada sonido.

Tal vez no sea casual que las mujeres documentalistas españolas con trabajos más arriesgados formen parte de órbitas excéntricas a la institución cine. Algunas de ellas, como la misma Amparo Garrido, se han formado en las aulas de las facultades de Bellas Artes, y por tanto con una línea que conecta, en parte, sus trabajos con la tradición del

cine experimental o del videoarte. Es el caso también de María Cañas. Recordemos *Sé Villana* (2013), pieza audiovisual presentada como muestrario-rebelión sobre la industria de los fanatismos y un homenaje a la humanidad más ‘aperrá’. *Sé Villana* es el más lúcido trabajo que se ha hecho en España sobre el ser de Sevilla, mujer y oprimida, una mirada sobre la construcción de las representaciones sociales a partir del *collage* de imágenes y sonidos procedentes de fuentes diversas. María Cañas es videoguerrillera que con sus *videocollages* intenta agitar el pensamiento crítico y quitar los miedos y las penas. En *Padre no es nuestro* (2019), ejemplo de los usos de las nuevas tecnologías de la imagen, María Cañas se interroga con técnicas de imagen digital los procesos de las representaciones mediáticas e imaginarios de Jesucristo, donde las animaciones de personajes 3D procedentes de videojuegos cobran protagonismo metafórico de la sociedad actual.

Otro aspecto destacable de las relaciones entre la producción de documentales y su autoría en femenino es que las realizadoras contemporáneas formen parte de una cultura transnacional que implica otra manera de entender el mundo. Destacamos los casos de Carolina Astudillo, Mercedes Moncada, Chus Gutiérrez, Núria Giménez Lorang o Lucija Stojevic. *El gran vuelo* (2014), de la chilena Carolina Astudillo, es un retrato vigoroso sobre los problemas de ser mujer y militante comunista en un periodo convulso como la preguerra y el franquismo. Por su parte, la sevillana Mercedes Moncada se presenta como nicaragüense y española, además de madre. Tal vez por su carácter transnacional, ha sido capaz de armar comprometidos y clarividentes relatos, que como los documentales contemporáneos hablan sobre todo a partir de sus imágenes sobre el ser profundo cultural, político y social de Nicaragua (en *Palabras mágicas para romper un encantamiento*, 2012), pero también de España (en *Mi querida España*, 2015). La granadina formada en Estados Unidos Chus Gutiérrez entró como un vendaval en la historia del documental español con *Sexo oral* (1994), y en las últimas décadas ha intercalado cine de ficción con poderosos documentales sobre el pueblo gitano o la condición de mujer, como en *Sacromonte los reinos de la tribu*, (2014) o *Roi & Roi*, (2020) (Véase, Beceiro y Herrero, 2019). La croata Lucija Stojevic confiesa que la idea de hacer *La Chana* (2016), un filme nominado a los Premios del Cine Europeo en la categoría de documental, surgió cuando preparó para el diario *The Guardian* un reportaje sobre el

flamenco en Barcelona. La película explora la figura de la bailaora Antonia Santiago Amador, la Chana, en un modélico alegato sobre el hecho de ser mujer ‘artista’ en un ambiente social que, como la España de la época, era muy poco propicio. Por último, Núria Giménez Lorang en *My Mexican Bretzel* (2019) utiliza para su relato con tintes melodramáticos metraje encontrado y un diario apócrifo; pero, a diferencia de algunos ejemplos previos, el metraje de base de la realizadora es internacional (el accidente automovilístico de las 24 horas de Le Mans en 1955) o el melodrama de Hollywood. Huelga afirmar que ésta es una decisión que conlleva efectos en la producción de sentido del filme.

Por último, en relación con la mujer documentalista, es necesario asimismo mencionar una parte de la producción fílmica que no puede adscribirse a los procesos de renovación (o modificación) formal del género, base original de esta publicación. Sin embargo, reseñamos ejemplos que catalogamos de reivindicaciones de una situación injusta e indirectamente adscritas a la exigencia de la ‘libertad como no dominación’, que diría Philip Pettit. Una manera, sin duda, de reivindicar el hecho femenino. Nuestra lista comienza por Mireia Ros y *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (2011). Y continúa con ejemplos con vocación extensa: Paula Palacios (*Cartas mojadas*, 2020), Beatriz Alonso Aranzabal (*De un tiempo a esta parte*, 2015), Victoria Combalia/Alejandro Lasala (*Dora Maar, a pesar de Picasso*, 2014), Serrana Torres, Tània Balló, Manuel Jiménez (*Las sinsombrero*, 2014); Olivia Acosta (*Las constituyentes*, 2011), Pilar Pérez Solano (*Las maestras de la república*, 2013), Rosa Blas Traisac (*Toma cero pionera*, 2010), Isona Passola (*L'endemà*, 2014), Andrea Barrionuevo, (*Club de reyes*, 2016), Maider Oleaga (*Muga Deitzen da pausoa*, 2018; *Las letras de Jordi*, 2019), Lucia Palacios/Dietmar Post (*Los colonos del caudillo*, 2013), Magda Calabrese (*La píldora más deseada*, 2018), Virginia García del Pino (*Basilio Martín Patino. La décima carta*, 2014), Isabel Fernández (*Corredores de fondo*, 2013), Isabel de Ocampo (*Serás hombre*, 2019), Alba Sotorra (*Game over*, 2016), Arantxa Aguirre (*Dancing Beethoven*, 2016), Mabel Lozano (*El proxeneta*, 2018), Pilar Palomero (*Horta*, 2017), Marta García Ribot (*Cartas a María*, 2014) o Almudena Carracedo y Robert Bahar (*El silencio de otros*, 2018).

### 3.2. Usos formales y temáticas

En este segundo bloque nos centraremos en la cercanía a las experiencias de estética personal y subjetiva, de documental *do it yourself*, como lo cataloga John Corner (1996), o como reivindica Jonas Mekas en sus diarios. Si en el apartado anterior hemos hablado de las pobladoras del documental español contemporáneo, ahora queremos hacerlo de aquellos que ‘aman’ los usos formales. Huelga decir que, con toda lógica, en algún caso volveremos a alguno de los nombres citados anteriormente. Este apartado presta atención a dos conjuntos. El primero de ellos se centrará en los usos formales, entre los que destacan los que emanan de la práctica conocida como ‘investigación-creación’ (cine/video ensayos) en el ámbito del documental. En el segundo, indagaremos sobre las temáticas en el marco de los objetivos de este volumen.

Hubo un tiempo en que el concepto de cine/video ensayo copaba la atención de creadores, críticos e investigadores. Con frecuencia, cuando se hablaba del tema se comenzaba citando a Montaigne que falleció, cierto, en 1592. Y luego, claro, a Jean Luc Godard, que había firmado más de cuarenta largometrajes antes de su célebre *Histoire(s) du cinema* (1988). Para nosotros, los nuevos territorios del documental entienden el cine/video ensayo como una práctica del subgénero de ‘investigación-creación’, bien de la historia o bien de la crítica filmica, en cierto sentido como lo desarrolla Laura Rascaroli (2017) cuando habla del cine ensayo como una práctica teórica. O como se describe en los cursos que se imparten en la escuela francesa La Fémis, donde intentan establecer para los alumnos una conexión entre trabajo de creación artística e investigación académica. El objetivo final del cine/video ensayo es considerar como ineludible las nuevas sensibilidades perceptivas del público receptor. Catherine Grant es verdadera adalid de esa concepción. En lógica consecuencia, la referencia bibliográfica que proponemos no se trata de un texto escrito, sino de su conferencia *Introducción al video-ensayo* impartida en la Universidad Torcuato di Tella (Grant, 2019).

En este punto, advertimos de que “vamos a hablar de nuestro libro” y, por consiguiente, los/as lectores/as quedan excusados de atender esta parte. Pero nosotros, los autores, resultamos ser pobladores interesados en comprender nuestro propio lugar en los territorios de

la creación documental. En 2018 –con Vicente Rodríguez Ortega, imprescindible eslabón por su energía vital- desde el grupo de investigación de la Universidad Carlos III de Madrid Tecmerin (Televisión-cine: memoria, representación e industria) iniciamos el proyecto *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales* (*Tecmerin. Journal of Audiovisual Essays* en su versión en inglés), siendo la primera publicación académica de habla hispana basada en el videoensayo. De periodicidad semestral, el proyecto aglutina en el momento de preparación de este artículo 40 trabajos audiovisuales. Puesto que su principal objetivo es la reflexión sobre la propia imagen fílmica, entre los recursos estilísticos que definen el videoensayo destaca la utilización de formas complejas de montaje. Por ejemplo, la edición digital de imágenes en movimiento permite crear asociaciones o yuxtaposiciones que explican o complementan las propias imágenes. Así, Juan Carlos Ibáñez (2019) se aproxima a ‘la forma que piensa’ a través de la estructura paralela (pantalla partida) para explorar las equivalencias oportunas entre *Dolor y Gloria* (Pedro Almodóvar, 2019) y *París-Tombuctú* (Luis G. Berlanga, 1999). En cuanto a la recreación histórica, rama del documental nada novedosa, además del inevitable tratamiento del archivo audiovisual, recurso por otra parte común en los formatos documentales, en el videoensayo destacan otras formas de recuperación de los ambientes en los que se produjeron determinados hechos objeto de memoria. Así, nosotros, autores de estas páginas, abordamos un tema como la censura cinematográfica desde la experiencia espectral, simulando la proyección ‘original’ de *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone, 1930) en su estreno Berlín sobre una imagen de archivo de la sala en la que se produjo el estreno y su boicot, imagen que se acompaña de la recreación sonora de lo descrito en las memorias de testigos que presenciaron las múltiples incidencias que obligaron a suspender el pase (Palacio y Mejón, 2020).

Por supuesto, se encuentran largometrajes españoles que beben de la concepción que hemos defendido sobre el videoensayo. Efusivamente podemos reivindicar una media docena de ellos que se han centrado en historia de la cultura y del arte. Su punto de partida es el de una investigación con visos académicos y su planteamiento formal utiliza, entre otros, las reconstrucciones, los efectos de montaje y la infografía. Citemos *La sombra del iceberg* de Hugo Doménech, Raúl Rienbauer (2007), *Revelando a Dalí*, un trabajo de TVE realizado por



Carlos del Amor y César Vallejo en 2014, *Casas Viejas 1933* de José Luis Hernández Arango (2019), *El honor de las injurias* de Carlos García Alix (2007), *Oscuro y Lucientes* de Samuel Alarcón (2018), *Muga Deitzen da Pausoa* de Maider Oleaga (2018), *Palabras para un fin del mundo* de Manuel Chacón (2020). Véanlos, realmente lo merecen.

En este contexto, identificamos la dialéctica existente entre unas tendencias internacionales y la pulsión nacional nacida de un pasado y un presente cultural y social. Los temas internacionales son conocidos: la migración, el cambio climático y la ecología, la música y otras expresiones artísticas, la memoria y la historia... Pero las singularidades se declinan de modo específico en lugares diferentes. Compruébese la importancia que en Francia adquiere el subgénero documental de lo que podíamos denominar ‘cine de escuela’, con enorme presencia pública y, en algunos casos, premiado con galardones internacionales, como el festival de Cannes. Una película documental sobre educación como *Être y avoir* (Nicolas Philibert, 2002) fue vista el año de su estreno por 1.547.088 espectadores, cuando en España solo dos películas nacionales (de ficción) superaron ese umbral en 2002<sup>3</sup>. Parece claro que ese tipo de película refleja el deseo del país galo en repensar la República y sus valores en esta contemporaneidad. Por su parte, en Italia han proliferado ‘filmes de cárcel’, una forma de conjugar en el presente la relación entre libertad y las servidumbres ciudadanas (Perniola, 2014). Sin embargo, estas temáticas, aunque existentes, como *La nueva escuela* (Ventura Durall, 2020) o el filme participativo *Adentro* (Pau Coll Sánchez, 2016), no poseen amplio desarrollo en la filmografía española.

En nuestra opinión, las temáticas del cine documental español contemporáneo, poseen una base de coetaneidad propia. Los sociólogos utilizan la noción de ‘efecto generacional’ para hablar del tiempo histórico. La memoria de los acontecimientos está marcada por la estructura de las edades, las generaciones, y por el contexto (por ejemplo, el lugar geográfico de procedencia). Paloma Aguilar Fernández (2008) la utiliza para reflexionar sobre cómo cada generación aborda

---

<sup>3</sup> *El otro lado de la cama*, de Emilio Martínez Lázaro, 2.726.871 espectadores; y *Los lunes al sol*, de León de Aranoa, con 1.602.946. Datos: ICAA.

el pasado y la memoria histórica. En efecto, hay rasgos generacionales en los documentales de los nuevos territorios de los que venimos hablando. En especial, se observa en las muy abundantes autoficciones, esas prácticas fílmicas que, como género colindante con el cine/video ensayo del que hemos hablado, combina registros distintos de representación audiovisual. Como se sabe, la autorreferencialidad y la reflexividad forman parte de los ‘discursos del yo’ de la posmodernidad (autobiografía, diarios, memorias, correspondencias, etc.) Pero cabe preguntarse qué se trasluce en esos documentales, más allá de su visible temática externa, como la memoria histórica, el franquismo, las diversas huellas de la injusticia y la opresión.

Los documentales españoles de las nuevas provincias parecen estar marcados por, dirían los psicoanalistas, la pérdida, la falta, el duelo, y, claro, el narcisismo. También sobrevuela la importancia de la familia, cuando han fallado otros valores. Estos filmes se vertebran a partir de los procesos de memoria, pero no sólo eso. Se puede trazar una larga línea de ejemplos de ese absoluto desamparo que parece recorrer a los cineastas nacidos en torno a la década de los ochenta del siglo XX en España: *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008) trata no solo sobre el alzhéimer del padre del realizador, sino también sobre el mismo Solé, que no sabe con certeza su lugar de nacimiento dado que, por motivos de la clandestinidad antifranquista, sus padres le confunden en sus respuestas entre su posible origen francés o español. *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012) se plantea como el exorcismo de una ruptura sentimental. *Horta* (Pilar Palomero, 2017) lleva como subtítulo ‘Un recuerdo de Pilar Palomero’, y es un canto al tiempo pasado y el recuerdo de los familiares perdidos. *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017) es la búsqueda de unas ignotas vértebras perdidas de la abuela de la protagonista, asesinada en la guerra civil. *Aimhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018) se plantea explícitamente como una carta a una persona de la misma generación, ‘semejante y distinta a la vez’, marcadas por la falta de ‘algo’, apenas justificado por el pasado dictatorial. *Litoral* (Juanjo Rueda, 2019) busca a través de la figura de su abuela lugares emocionales que ya no existen.

Lo llamativo es que en las películas en el marco la reivindicación de la memoria histórica se ven también las huellas de ese proceso generacional y la importancia de la familia. Si las películas documenta-

les del pasado en su necesaria reivindicación de la memoria democrática saltaban la generación de los padres (*El Silencio de otros*, 2018), ahora es mirar al pasado de los abuelos, y la imbricada historia que los padres de los realizadores, aquellos que quisieron dejar de lado el pasado, tuvieron con ellos. No es fácil hablar de buenos y malos. Es más productivo para el presente hablar de emociones, y muchos más cuando la cámara se recoge con el pulso femenino: *Nadar* de Carla Subirana (2008), *El gran vuelo* de Carolina Astudillo (2014), *Cartas a María* de Maite García Ribot (2015).

Hay dos filmes que realizan un recorrido complementario. En *Pepe, el andaluz* (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012) el protagonista viaja desde España a América en busca de respuestas sobre su abuelo, en el campo de los sublevados en la guerra y delincuente menor ‘huido’ en la posguerra, al no encontrar respuesta de su propio pasado en los familiares en España. Por su parte, en *Apuntes para una herencia* (2018), una película del argentino Federico Robles, que estudió en España el máster de la Universitat Autònoma de Barcelona, el camino es el inverso: el realizador argentino vuela a España para comprender los motivos por los que su abuelo guardia civil dejó la península y emigró a América en los años cincuenta. El padre del cineasta convierte las inseguridades del hijo cineasta en una cuestión familiar, casi de las relaciones padre/hijo del presente, y no de la pérdida o falta de un abuelo combatiente en la Guerra Civil. El padre, en un momento dado, corta la conversación inquisitiva que se está desarrollando. Con palabras muy similares a las que el padre de Alan Berliner le dice al célebre documentalista en *Nobody's Business* (1996). El progenitor de Federico Robles dice:

Entonces, fin de la charla, corta la cámara y seguimos hablando de otra cosa: “Aquí estamos hablando de mi papá. Vos queréis hablar de otros temas, de responsabilidad social, de responsabilidad ideología política en función de que a mi papa le tocó luchar en las filas de Franco. Eso no corresponde a mi vida familiar, no corresponden a mi papá. Son posiciones políticas que no pretendo discutir las en cámara con mi hijo”.

Sirvan el ejemplo de Robles y los mencionados anteriormente para concluir que, tal vez, la presencia de la familia sea la singularidad española en las nuevas provincias del documental contemporáneo.



# La (no) ficción nos hará libres: de imágenes confinadas y jaques a lo real<sup>1</sup>

JORDI REVERT  
*Universitat Jaume I*

*Ficción, no-ficción, documental, reconstrucción, fraude, propaganda, publirreportaje [sic], broma..., todo ello se refiere a otro gran espejismo: la realidad, donde naufragan los filósofos*

Pilar Pedraza<sup>2</sup>

*Si se puede contar una película, ¿por qué hacer una película?*

Jafar Panahi

## 1. INTRODUCCIÓN: EL LÍMITE DESLEÍDO

La cita de Pilar Pedraza que inaugura el texto da una pista del punto de partida teórico que debe servirnos para avanzar: el documental, o la no ficción, o sus derivados, o sus variantes, se alinean en su naturaleza con aquella de la ficción, sin distinguirse sustancialmente de esta. Dice Jean-Louis Comolli que ante la pregunta “¿Qué es el documental?” no hay otra respuesta que la pregunta de André Bazin, “¿Qué es el cine?” (Comolli, 2005: 17), borrando de un plumazo cualquier resquicio de duda en torno a la posición del autor. En el mismo texto, Comolli asevera que “Lejos del *todo ficción del todo*, tenemos la suerte del cine documental que tiene que ver con la rotura de lo real, lo que resiste, lo que queda, el desecho, el residuo, lo excluido, la parte maldita”, recordándonos de este modo que, si existe alguna diferencia con lo que hemos convenido en catalogar como ficción, es-

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones pertenecen al autor.

<sup>2</sup> Pedraza (2005, p.59).

ta no tiene que ver con la esencialidad de la imagen que se nos ofrece sino con el grado de consciencia que adquirimos respecto al hecho de que el mundo sensible, aquel en el que existimos, interactuamos y nos desenvolvemos en tanto que seres emocionales –aquello que hemos acordado en cifrar como lo real, como si el concepto no fuera del todo escurridizo, incapaz de ofrecernos garantías o asideros– se manifiesta en ella con otro tipo de coartadas que las de común presentadas por el cine de mayor consumo, comprometido por lo general a borrar esa huella. En ese sentido, lo más operativo es abrazar la denominación del documental como formato discursivo y entender, como recuerdan Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde, que “se singulariza precisamente por *hacer parecer verdad* lo que muestra” (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 94), todo y que los propios autores constatan que la *verdad* no es otra cosa que “un simulacro, un hecho contingente, un avatar epistemológico, una construcción cultural fruto de estrategias textuales empeñadas en *hacer creer*” (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 104). Desde este principio teórico, tan movedido como honesto, es posible llevar la reflexión que azuza estas líneas hacia nuevas coordenadas: allá donde la diferenciación entre formatos discursivos etiquetados como *ficción*, *no ficción* o *documental* se funda en la relación con las condiciones de filmación, la naturaleza del profílmico y, de nuevo, en el grado de consciencia de ese vínculo con el que el gesto artístico nace para interpelar al espectador. Al final, como la misma Pedraza sugiere, el documental es una falsa ventana abierta al mundo, pero ventana al fin y al cabo (Pedraza, 2005: 57), y esto es lo que debe resultar crucial a nuestros propósitos.

## 2. CINE EN TIEMPOS DE PANDEMIA

A estas alturas, a nadie escapa que la pandemia de la Covid-19 ha encendido la mecha de un cambio de paradigma en la industria cinematográfica, cuyos efectos insoslayables se aprecian en la producción y en la distribución. El cine, en tanto que espectáculo de masas, asiste por el rabillo del ojo a su desacralización progresiva como ceremonia pública, a un forzoso viraje hacia un modelo en el que comparte su antiguo estatus con ventanas domésticas destinadas a mutarlo en mercancía digital tramitada por algoritmo, parte integrante de un ocio de

consumo preferentemente alienado. El Hollywood de titánicas evasiones como *Wonder Woman 1984* (Patty Jenkins, 2020), *Dune* (Denis Villeneuve, 2021) o *No Time to Die* (Cary Fukunaga, 2021) se enfrenta a sucesivos retrasos de estrenos, recaudaciones (inevitablemente) decepcionantes y lanzamientos compartidos con plataformas de vídeo bajo demanda, mientras esas mismas plataformas acogen en su seno e impulsan producciones de cineastas consagrados sin escatimar en presupuesto –*El Irlandés* (Martin Scorsese, 2019), con un presupuesto de 159 millones de dólares, producida y estrenada por Netflix– o limitar su creatividad –el caso de *I'm Thinking of Ending Things* (Charlie Kaufman, 2020), también en Netflix–. Este hecho debe ser tomado más como un diagnóstico de las transformaciones en los modelos de exhibición y distribución que como una muestra representativa de las estrategias adoptadas por las grandes plataformas, sin duda las grandes beneficiadas de la pandemia –en el primer trimestre de 2020 Netflix arrojaba un beneficio neto de 709 millones de dólares, más del doble respecto al mismo periodo del año anterior, y presentaba un incremento de 15,77 millones de suscriptores (García Madrid: 2020)–, pues como recuerda el escritor y crítico cultural Jorge Carrión, al tiempo que estas inyectan dinero y fe en el trabajo de los creadores, diluyen progresivamente el concepto de autoría (“Una serie original de Netflix”) en su lógica expansiva y algorítmica (Carrión: 2020).

¿En qué lugar queda la no ficción? Ciertamente, en ese maremagno de producciones propias y externas, catálogos en permanente revisión y/o ampliación y absorciones/adaptaciones de modelos de éxito, hay una ventana al discurso documental que se abre paso tanto en su vertiente más *mainstream* –si es que el apelativo puede aplicarse al formato, por lo general minoritario–, con trabajos ganadores del Oscar como *Lo que el pulpo me enseñó* (My Octopus Teacher, Pippa Ehrlich y James Reed, 2020), disponible en Netflix, como en su veta más marcadamente autoral, con presencia en la misma plataforma de voces apasionantes como las de Kirsten Johnson –*Descansa en paz, Dick Johnson* (Dick Johnson is Dead, 2020), Petra Costa –*Elena* (2012)– o Errol Morris –*Wormwood* (2017)–. En otras plataformas como Filmin, esa ventana se amplía a trabajos abiertamente minoritarios –*Nunca fuimos salvajes* (Carmen Bellas, 2017)–, experimentales –*My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019)– o a festivales de cine documental que tienen cabida en su extenso catálogo durante

un periodo limitado, tales como Documenta Madrid, DocsBarcelona o ZINEBI. En resumidas cuentas, el formato documental, acostumbrado tradicionalmente a circular bajo el radar en circuitos secundarios, cuando no residuales, encuentra en la inmensidad del algoritmo y en la diversificación de las plataformas un espacio en cualquier caso marginal, pero ciertamente un espacio desde el que reclamar una mayor visibilidad.

### 3. IMÁGENES EN CUARENTENA

Del otro lado, del de los creadores, el confinamiento de una parte de la población mundial durante el transcurso de la pandemia generaba, en paralelo a la paralización de la actividad de la industria audiovisual, un caldo de cultivo idóneo para una creatividad forjada a partir de los exiguos recursos del ámbito doméstico. Uno de los casos más sonados quizá sea el de *Bo Burnham: Inside* (Bo Burnham, 2021), en la que el cómico titular interpreta y graba en solitario desde su casa un especial de comedia musical que pervierte los códigos del *stand-up*, del propio género musical, de los nuevos formatos audiovisuales nacidos en la red y, por supuesto, de la no ficción. Sin salir de su estudio, Burnham despliega un proyecto que escapa a las etiquetas genéricas y se descubre como un tapiz ensayístico que no sólo es una reflexión sobre el gesto creador en la pandemia, sino un ajuste de cuentas de nuestra relación con lo real y la dislocación de la experiencia humana en la creciente virtualidad del mundo, el crimen perfecto de Jean Baudrillard<sup>3</sup> cifrado en el simulacro egocentrista de Instagram, el comentario del comentario de un canal de *streaming* o el capitalismo salvaje representado en Amazon. La capacidad de su protagonista para domar las ramificaciones de ese lenguaje audiovisual que vehiculan ese nuevo estatus de la realidad, y de hacerlo de manera vertiginosa, torrencial, habla también de la inutilidad de seguir

---

<sup>3</sup> En su profético *El crimen perfecto* (Baudrillard, 1994), el filósofo Jean Baudrillard utilizaba el concepto titular para hablar del asesinato de la realidad, el exterminio de la ilusión radical del mundo y su sustitución por una realidad virtual, transparente e indistinguible de la realidad original.



compartimentando géneros o posicionando discursos en una teórica oposición entre ficción y no ficción.

Lejos de esas coordenadas autoconscientes y agitadoras, en España la productora El Terrat firmó *Coronavideos: Historias confinadas* (2020), una colección de *sketches* en clave de *sitcom* ejecutados todos ellos a través de Zoom, herramienta de videoconferencia que también sirve de hilo a *Host* (Rob Savage, 2020), película de terror británica sobre seis amigos que llevan a cabo una sesión espiritista online. Estos ejemplos, hay que decirlo, no representan la exclusividad de los esfuerzos creativos desempeñados durante ese año en blanco, sino que las ramificaciones han sido innumerables: cortos de ciencia-ficción sobre futuras variantes del virus –*Covid 2024* (Loren W. Lepre, 2020) –, series documentales sobre la crisis sanitaria durante la pandemia –*Vitals* (Fèlix Colomer Vallès, HBO: 2021)– largometrajes documentales sobre los sin techo durante el periodo de cuarentena –*El otro confinamiento* (Luisa Schultz, 2021)–, *heist movies* o películas de atracos con el confinamiento como trasfondo –*Confinados* (Locked Down, Doug Liman, 2021)– o distopías ambientadas en un catastrófico futuro a corto plazo –*Inmune* (Songbird, Adam Mason, 2020)– forman parte de una primera hornada que augura un largo recorrido del tema en el cine del futuro. A la vista está que ese mundo histórico, reconfigurado durante los funestos meses de 2020 y 2021, ha nutrido indiscriminadamente a la ficción espectacular, que redimensiona la realidad vivida y saca réditos de sus implicaciones dramáticas, y a la no ficción, que se desempeña tanto como crudo reflejo de estas como cajón de sastre de nuevas revisiones de los límites del formato. En este sentido, la pandemia marca un antes y un después en lo que respecta a su influencia sobre relatos venideros –sea cual sea su inscripción– y en la medida en la que lo hizo el atentado contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, si bien a diferencia de aquel *turning point*, en este caso la historia carece de una *imagen-acontecimiento* tomando prestada la denominación de Zunzunegui (2005: 84)– o *image zero* –haciendo lo propio con la de Oliver Joyard (Joyard, 2001: 45)– a la que aferrarnos.

En ese contexto huérfano de ese kilómetro cero, pasto fecundo de posverdad y miedo, sería tentador señalar las oportunidades presentadas a la no ficción para forzar una vez más los límites del medio, estimular narrativas que dialoguen con esa cotidianeidad irreconoci-

ble desde la restricción de recursos y el aislamiento. Lo cierto es que el formato documental lleva escrito en su genoma la limitación y la resistencia, el empeño en incidir en la huella de ese mundo sensible pese al propio mundo, se acote este en el *skyline* herido de Nueva York o en las cuatro paredes de una habitación. Su rebeldía sistémica, siempre presente en algún grado, es la que lo determina precisamente en los márgenes, allá donde la reducción de recursos es inversamente proporcional a la libertad del autor. Del íglú reconstruido de Robert J. Flaherty en *Nanook of the North* (1922) a la revolución de los equipos ligeros encabezada por la National Film Board de Canadá y la Drew Associates a finales de la década de los 50, hay un tránsito en el que el formato adquiere una profunda conciencia sobre su lugar respecto a la ficción, tanto a nivel logístico como discursivo. Esa asunción implica, desde luego, personajes y realidades confinados, ya sean los soldados traumatizados de *Let There Be Light* (John Huston, 1946) o los internos de la prisión psiquiátrica de *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967). En las películas citadas, el confinamiento geográfico coincide además con el psicológico, una suerte de doble prisión en la que el relato trata de abrirse camino hacia una catarsis que pertenece a la dimensión de lo utópico y que solo se halla, de manera impostada, en el tramo final de la de Huston. La liberación, por tanto, no siempre es posible, máxime cuando ese camino se traza desde circunstancias observacionales, pero sí permanece implícita como opción deseable para el espectador que desarrolla empatía o incluso misericordia hacia esos personajes obstruidos en su propia narrativa. Identificar la humanidad de esos personajes, sentirse próximo a ellos, implica inscribirlos automáticamente en una ficción en la que deseamos verles evolucionar, y se trata por tanto de un deseo consustancial a su naturaleza y portado por las imágenes, no por el formato o el género. Siempre está presente la posibilidad de que la ficción, aunque se postule como no ficción e incluso haga gala de ello, los haga libres, haciéndonos en consecuencia un poco más libres a nosotros en tanto que dialogamos y convivimos con ellos.

#### 4. THE WOLFPACK: (SOBRE)VIVIR EN LAS IMÁGENES

*The Wolfpack* (Crystal Moselle, 2015) es un ejemplo paradigmático de los múltiples cortocircuitos que salen al paso cuando tratamos de *confinar* la naturaleza documental a límites teóricos más manejables y/o en presunta oposición al concepto de ficción. La película de Crystal Moselle narra la historia de los hermanos Angulo, quienes permanecieron, bajo el dictado del padre de familia, encerrados durante años en un diminuto apartamento del Lower East Side de Nueva York, sin poder salir salvo en contadísimas ocasiones. Seguidores del movimiento Hare Krishna y disidentes del sistema imperante, los padres educaron a sus siete hijos –seis chicos y una chica– en casa y alimentaron el miedo hacia un mundo exterior esencialmente maligno y lleno de peligros. Sin embargo, los hermanos Angulo encontraron su válvula de escape en el cine: veían cientos de películas proporcionadas por su propio padre, transcribían sus diálogos para volcarlos en guiones y, posteriormente, recreaban sus escenas con loable precisión e inventiva pese a su limitadísima economía de medios –capaces, por ejemplo, de replicar complejos maquillajes o el traje de Batman con los recursos que tienen a su disposición–. A lo largo del documental asistimos a los registros caseros de esas recreaciones, con versiones de *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) o *El Caballero Oscuro* (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008), por mencionar algunas de ellas, que se alternan con las declaraciones de los hermanos recapitulando su confinamiento desde un presente ya emancipado del yugo paterno. El mensaje que lanza *The Wolfpack* es inequívoco: la ficción atesora un carácter liberador y es una ventana al mundo, siempre abierta y siempre falsa, volviendo una vez más a las palabras de Pedraza, pero ventana al fin y al cabo. En ese sentido, el documental de Moselle se hermana espiritualmente con *Rebobine, por favor* (Be Kind Rewind, Michel Gondry, 2008), ficción libérrima en la que dos dependientes de videoclub se ven obligados, tras un accidente electromagnético que borra el contenido de las cintas de VHS de la tienda, a filmar versiones caseras de las películas que ofrecían en alquiler –cosechando, para su sorpresa, un enorme éxito entre los vecinos del barrio–, mientras que formalmente remite de manera inevitable a Alain Bergala cuando afirma que “cualquiera que sea la voluntad de inventar una ficción, una película es siempre

el documental de su propio rodaje” (Rossellini, 2000: 28). En efecto, ser espectadores de los *reenactments* de los Angulo nos remite a un juego referencial que alude explícitamente a la ficción y a su dimensión mítica, pero que lleva inscrita la trágica realidad confinada de sus protagonistas en el profílmico, tanto en la limitación espacial como en la inevitable desnudez que exhibe, en contraste con los reconocibles escenarios de los títulos a los que aluden. Es decir, esos actos de emulación contienen tanta ficción como no ficción contienen las imágenes que los albergan, habilitan una evasión en un contexto de coerción, y solo en su jerarquización dentro del relato en retrospectiva de los hermanos su naturaleza líquida parece plegarse sin reservas a la lógica del discurso documental. Son *imágenes pese a todo*, imágenes que hablan de otras imágenes y que replican una huella en el mundo al tiempo que dejan su propia impronta. La película de Gondry lleva a cabo el mismo ejercicio, pero se presenta aparentemente liberada del dictado de lo real, se distancia de esa correspondencia con hechos concretos del mundo sensible si bien, en última instancia, acaba desarrollando tesis afines. Los Angulo, en cambio, lidian con ansiedades impuestas por esa realidad implacable y tramitan su conocimiento del mundo a través de un imaginario espectacular del que crean un reflejo a pequeña escala. Es a través de ese gesto creador que su deseo de libertad permanece en cultivo hasta que tiene lugar el primer acto de rebeldía: la huida de Mukunda, de 15 años, supone la primera brecha en el sistema que acabará por desencadenar un proceso irreversible de liberación. Este culminará en la asistencia conjunta de los hermanos a un cine en el que se proyecta *The Fighter* (David O. Russell, 2010), una experiencia catártica en la que subliman su cinefilia en un patio de butacas, paradójicamente consagrando su libertad en el hecho de devenir *espectadores* de manera oficial y ante las cámaras. El motor liberador, pues, está en la medida en la que somos partícipes de la ficción, como creadores pero también como receptores de historias que, a su vez, retroalimentan ese impulso creativo. Este se ve reconvertido de nuevo hacia el final de la narración: Mukunda ha conseguido trabajo en el ámbito de la producción audiovisual y comparte su cinefilia con sus compañeros, y los Angulo llevan a cabo su primer proyecto original, una suerte de fantasía de tintes oníricos cuyas imágenes de rodaje introducen los títulos de crédito finales. Esa fuerza creadora, por tanto, sigue transformándose y amplificándose, manifestando en

definitiva la necesidad de los hermanos de sobrevivir en los obstinados motores de la ficción.

## 5. THIS IS NOT A FILM: IMÁGENES PESE A TODO

En diciembre de 2010, un tribunal iraní condenaba al director Jafar Panahi a seis años de prisión y a una prohibición de 20 años sin poder dirigir películas, escribir guiones, viajar al extranjero o hablar con medios de comunicación nacionales o internacionales. La condena fue el último episodio en una larga lista de detenciones y persecuciones al cineasta y su familia por parte del gobierno iraní, quien en esta ocasión le acusaba de hechos y propaganda contra el sistema. Desde 2011, Panahi permanece bajo arresto domiciliario, y pese a haber ganado una mayor libertad de movimiento en años posteriores, sigue sin poder abandonar Irán. Sin embargo, su actividad como realizador no ha cesado y sus últimas películas han desafiado la prohibición del régimen de Teherán sorteando las limitaciones dictadas desde una austera economía de medios y la reflexión sobre el propio ejercicio creativo, siempre de la mano de la profunda conciencia social que alimenta su cine y que tradicionalmente le ha emparentado con movimientos como el neorrealismo italiano. *This is Not a Film* es el primero de esos desafíos, o la primera demostración de lo inútil de tratar de extirpar el impulso, la necesidad esencial de crear. Filmada en los límites del domicilio de Panahi con una pequeña cámara digital y un iPhone, la película pudo ser exhibida en el Festival de Cannes de 2011 gracias a que fue sacada de Irán en un USB escondido en una tarta<sup>4</sup> (Bradshaw, 2012). Desde el principio, la propuesta se asienta en el terreno autoconsciente del ensayo. Panahi invita a su amigo Mojtaba Mirtahmasb, también realizador, para que haga las veces de cámara, y empieza por dictaminar las reglas a las que debe atenerse para poner en práctica la ficción que tenía prevista dirigir antes de ser arrestado e inhabilitado. Dado que no puede dirigir ni tampoco escribir, leerá

---

<sup>4</sup> Reviviendo, de este modo, el hito de *El camino* (Yol, Yılmaz Güney y Serif Goren, 1982), película turca que se llevara la Palma de Oro en la edición de 1982, después de que Yılmaz Güney la dirigiera desde la cárcel con la ayuda de su colaborador Serif Goren. Tras lograr escapar de prisión, Güney sacó de contrabando los negativos y los llevó a Suiza, para luego llevar a cabo el montaje en París.

el guion en voz alta tratando de recrear las escenas en los espacios que tiene a su alcance, mientras su amigo, teóricamente, dirige desde el otro lado de la cámara. La historia que cuenta ese guion, además, propone una situación similar a la que experimenta el realizador: una joven iraní aprueba los exámenes que le permiten el acceso a una carrera en el campo de las Artes, pero su tradicional familia lo descubre a través del periódico y le imponen restricciones para que no pueda ir a la universidad; los padres se marchan de viaje y ella permanece confinada en una habitación en la que recibe exclusivamente las visitas eventuales de su abuela, mientras trata de encontrar la manera de salir y viajar a Teherán a tiempo para completar el registro.

Tras explicar a Mojtaba el argumento y debatir sobre el mejor lugar para evitar la sobreexposición a la luz, el (no) director utiliza cinta adhesiva para marcar sobre la alfombra los límites de la habitación de su protagonista, y poco después muestra en su teléfono móvil los escenarios reales de la casa en la que se iba a rodar el frustrado proyecto. A partir de ahí, Panahi lee en voz alta las líneas del guion mientras se va desplazando dentro de los lindes marcados por la cinta<sup>5</sup>, describiendo las situaciones detalladas sin interpretarlas, guiando a través del comentario en el desarrollo de la escena o realizando anotaciones sobre la tipología de plano, la ubicación de la cámara o qué porción de ese profílmico fantasma veríamos si la cinta existiera de facto. Su intención, verbalizada minutos antes, es que “quizás leyendo y explicando pueda crear una imagen de ello. Quizás el espectador verá la película que no fue realizada”<sup>6</sup>. La operación, efectivamente, funciona en tanto que existe una conducción a través de secuencias abiertamente ficticias que, no obstante, debemos imaginar. En un contexto de cine digital en el que la tecnología hace del plano un lienzo en blanco

---

<sup>5</sup> En ese sentido, ese escenario simulado, invisible de Panahi recuerda inevitablemente al pueblo, también trazado con marcas en el suelo, de *Dogville* (Lars von Trier, 2003), operación de inspiración teatral que centraba el relato en la esencia de los personajes y su dimensión psicológica.

<sup>6</sup> No queremos perder la oportunidad de señalar que, en un momento dado, Mir-tahmasb afirma que tenía previsto rodar una película sobre directores iraníes que, por diversas circunstancias, no podían rodar, añadiendo así mayor complejidad al texto fílmico: lo que vemos es una reinención de la película que Panahi quiso hacer, pero al mismo tiempo es una versión del proyecto también frustrado de su amigo.

en el que es posible diseñar cualquier imagen por improbable que esta resulte, Panahi apela a la participación del espectador en la visualización de una imagen que no puede existir *per se*. La ficción, por tanto, se forma espectralmente desde un nivel paratextual, explicativo que no puede distinguirse fehacientemente de la no ficción, y en la que documento –esto es, las imágenes de Panahi desplegando su artificio en su piso– vive de la referencialidad a un relato que nunca llegó a existir en el formato en que fue concebido. En realidad, no sería descabellado asociar esas imágenes con la *vía brechtiana* o *constructiva* que señalan Zunzunegui y Zumalde<sup>7</sup>, aquella en la que el valor de la imagen-documento es puesto en cuestión y esta puede ser reemplazada “con la utilización de toda una serie de estrategias de representación dirigidas a poner en pie una *verdad* (una explicación plausible) de la que el soporte o base indicial solo sería una de sus alternativas” (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 116). *This is not a film* opera desde esa misma distancia referencial, si bien la *verdad* que trata de erigir no es tal, al menos no en el sentido en el que las imágenes documentales comprometen a una lectura del mundo a partir de hechos. Esta posición, empero, no está libre de encrucijadas. En un momento dado de la lectura del guion, Panahi se sume en un largo silencio. Mojtaba inquiera el motivo de esa paralización del discurso y el realizador le pide unos segundos. Luego prosigue unas cuantas líneas, pero de nuevo se detiene y, en esta ocasión, verbaliza la reflexión en la que permanece cautivo: «*Si se puede contar una película, ¿por qué hacer una película?*». Esas palabras que detienen el proceso gozan de una fuerza inaudita, pues dejan a un lado cuestiones ontológicas de la imagen para acudir a la raíz misma del deseo de contar, que antecede al propio cine en cualquiera de sus vertientes. Si el deseo primario se concentra en esa fuerza relatadora que acompaña indefectiblemente al creador, entonces *contar* es también *hacer*, y el valor testimonial, la huella a la que aspira el documental, queda en un segundo plano. Sin embargo, ese registro del mundo sensible, especialmente en el caso de Panahi, se antoja del todo necesario para que ese relato, esa ficción deseada y armada desde una lectura confinada, no quede reducida a una mera

---

<sup>7</sup> Recordemos, en oposición a la *vía ilusionista*, en la cual la *imagen-verdad* funciona como huella/rastro de una verdad fenoménica que se asume como argumento.

conversación entre dos amigos cineastas. El cine no puede desprenderse jamás de su carácter comunal<sup>8</sup>, de su ritualidad ni, por supuesto, de su dimensión sanadora, la cual se manifiesta en la propia necesidad del director de seguir filmando pese a todo, incluso a pesar de las dudas que salen a su paso en torno a la utilidad del propio acto de continuar con ese registro. Se hace inevitable, en este punto, recordar al Hossain Sabzian de *Close-Up* (Nema-ye Nazdik, Abbas Kiarostami, 1990), un fanático del cine que engaña a una familia de clase media haciéndoles creer que es el respetado director Mohsen Makhmalbaf y que van a participar en su próxima película. La mirada de Kiarostami sobre personaje está cargada de piedad, de comprensión: lo retrata como un hombre sin recursos pero movido por una pasión invencible, que lo lleva a prolongar su farsa más de lo previsible, a enfrentar un juicio y, en última instancia, a recabar el perdón de los Ahankhah. Pero es también esa pasión, compartida por la familia, la que permite, tras el episodio en los tribunales, recrear cinematográficamente el día del descubrimiento del engaño y consiguiente arresto de Sabzian. Ya se analizaron, en otra ocasión, las intrincadas relaciones que moran en las imágenes de *Close-Up*:

La medida de la relación de las imágenes con los hechos solo se puede extraer de una cierta intuición a partir de la cronología del rodaje, pues el filme hace indistinguibles aquellas escenas que fueron filmadas de una manera más directa, sin una intención de teatralización, de aquellas que se construyen a partir de una estrategia de reinterpretación (Revert, 2017: 145)

Pero la película de Kiarostami, faro ineludible en la Nueva Ola iraní, no solo evidencia la inutilidad de tratar de delimitar la intención artística o la naturaleza de las imágenes, sino también su esencia conciliadora, colectiva, que trasciende las clases sociales y pervive contra toda forma de opresión. Volviendo de nuevo a Panahi<sup>9</sup>, su *This is not a Film* es otra demostración más tanto de esa persistencia obstinada como de las derivaciones indómitas a las que hace frente cualquier

---

<sup>8</sup> Algo que, de nuevo, entendía muy bien Gondry en *Rebobine, por favor*, que culmina en la experiencia colectiva de una comunidad que asiste a la exhibición de una película en la que han participado muchos de sus miembros, y que se proyecta sobre el edificio del videoclub, a punto de ser demolido.

<sup>9</sup> No está de más recordar que Panahi comenzó su carrera como asistente de dirección de Kiarostami.



vocación de registro de lo *real*. De hecho, otra reflexión del propio Panahi replica a la citada arriba, situándonos en su contrapunto: «*La película debe ser realizada primero para que podamos explicarla luego*». En efecto, su película, la *no película* planificada en su piso, se rebela desde su planteamiento frente a la posibilidad de ser únicamente eso. Si acaso, es la personalidad radicalmente autorreflexiva de sus imágenes la que enhebra esa suerte de diario filmado de su arresto domiciliario, poniendo de manifiesto, secuencia tras secuencia, la deriva de estas en las ingobernables aguas de la no ficción. En una escena, revisa un fragmento de *Sangre y oro* (Talaye sorkh, 2003) para llamar la atención sobre el quimérico instante en el que su protagonista, Hossein Emadeddin –entonces un actor *amateur*–, se desprende de toda indicación y diluye su persona en una interpretación extremadamente natural, eximiendo de este modo al director de su función, enarbolando en su rostro y sus gestos la potencia creadora que desarrolla la ficción. En otra, hace lo propio con *El espejo* (Ayneh, 1997), revisando metraje en el que su pequeña actriz principal, Mina Mohammad Khani, se niega en mitad de una secuencia en el interior de un autobús a seguir con el rodaje, exigiendo detener el vehículo para poder irse. Pese a que supone una interrupción del procedimiento habitual de filmación, la cámara sigue registrando la reacción de la niña, la cual resulta tan poderosa que acaba formando parte del propio tejido de la película, pese a que el artificio del rodaje queda expuesto e incluso se ve al propio Panahi tratando de calmarla. En sucesivos momentos de *This is not a Film*, el realizador interactuará con su iguana –configurando su propia línea narrativa–, escuchará disparos y sirenas de ambulancia que irrumpen desde el exterior del edificio, se quitará de encima a una vecina que intenta dejarle a su perro –de nuevo, un relato paralelo que tendrá continuidad más tarde–, asistirá a los informativos que dan cuenta de la catástrofe de Fukushima y, en los últimos minutos, aprovechará la visita de un joven encargado de la basura de la comunidad para escapar de casa e incluso salir brevemente a la calle. La improvisación de todos esos capítulos hace del texto fílmico un documento tan imprevisible como la vida misma que se registra sin descanso, y por ende tanto o más apasionante que una ficción minuciosamente premeditada: la no ficción es, paradójicamente, un no-lugar que se desmarca del presunto reverso ficcional por cuestiones como la inmediatez o la planificación, pero no por la potestad de

proclamarse antitéticamente verdadera o definitiva. Como constataba Jean-Louis Comolli, “la ficción se presenta siempre como un paréntesis abierto en lo real. El documental no toma esas precauciones” (Comolli, 2007: 100).

## 6. APUNTES (FINALES) DESDE EL SUBSUELO DE LO REAL

Una cámara digital registra insistentemente una calle de San Petersburgo en *Tishe!* (2003), sin variar su posición desde el balcón del cineasta Viktor Kossakovsky. La ventana se convierte en el marco del mundo a través del cual la videocámara de David Perlov recoge las primeras imágenes de su monumental *Diary* (Yoman, 1983): escenas urbanas de un barrio de Tel Aviv, ventanas de vecinos al otro lado de la calle, tráfico incesante. Edith Bouvier y su hija, también Edith, viven aisladas desde hace décadas en una casa decrepita y en condiciones insalubres, a la cual accede el cine directo de los hermanos Maysles en *Grey Gardens* (Ellen Hovde y Albert y David Maysles, 1975) con el fin de arrancar una porción de su convivencia desquiciada. El cine documental huella el mundo desde sus vértices, pone el acento en lo desapercibido, cuando no lo oculto. Aceptando el argumento de Josep María Català y Jostxo Cerdán cuando establecen que el cine documental trabaja con materiales extraídos del mundo histórico y, por tanto trabaja “el mundo hecho imagen” (Català y Cerdán, 2007: 10), no está de más convenir que esa imagen puede contener y hasta invitar a otros mundos posibles. El documental, como operación de sentido que reinterpreta lo real, o que incita a su espectador a reinterpretarlo, presiente como una obligación descender al subsuelo de lo real, allí donde la luz no alcanza y a menudo campan los desposeídos y lo insólito. Las derivaciones confinadas, pues, son aristas de ese rasgo esencial que siempre estuvo presente en su intrincada naturaleza. En *Apuntes para una película de atracos* (Elías León Siminiani, 2018) esta aseveración se confirma por partida doble: Flako, popularmente conocido como ‘El Robin Hood de Vallecas’, es encarcelado por robar bancos de Madrid con el método del butrón, es decir, haciendo uso del alcantarillado público. Es desde prisión que se erige en protagonista de una potencial ficción que se despliega ante nuestros ojos como inabordable no ficción: en complicidad con el di-

rector Elías León Siminiani, Flako construye desde su testimonio un relato que le sitúa en el centro de una proyectada película de atracos, pero que en realidad trasciende esa especulada narrativa para concretarse como notas al pie<sup>10</sup> de un personaje fascinante, sus complejidades, contradicciones y la relación de amistad que florece en el proceso con el realizador, que acaba determinando su propio recorrido emocional; a su vez, ese relato aborda de manera indirecta la estancia de Flako en prisión, y cómo las diferentes fases creativas del proyecto suponen una válvula de escape a ese confinamiento forzoso. Es decir, nos situamos de nuevo en el pantanoso pero fértil terreno que el cine documental habilita para reflexionar acerca de la ontología de la imagen audiovisual, en un régimen que referencia –y reverencia– a otros modos de contar –la riquísima tradición genérica de la *heist movie* o película de atracos, desde la clásica *Rififi* (Du Rififi chez les hommes, Jules Dassin, 1955) a las reformulaciones armanizadas de *Ocean's Eleven* (*Hagan juego*) (Ocean's Eleven, Steven Soderbergh, 2001) y sus sucesivas secuelas y derivaciones–, a la vez que reelabora su esencia. Si escapar es una parte esencial de cualquier plan de robo, aquí la puerta de salida es el mismo acto de imaginar, crear, reinventar. Seguir narrando, en definitiva.

Desde una perspectiva más observacional, *La ciudad oculta* (Víctor Moreno, 2018) propone un viaje al subsuelo de la ciudad de Madrid, un recorrido claustrofóbico por alcantarillas, túneles y galerías en las que habita un rico ecosistema en el que se dan cita lechuzas, ratas, microorganismos que flotan en aguas residuales, operarios que viajan silenciosos en la noche de ese inframundo. Desde su exhaustivo trabajo de fotografía y sonido, el documental de Víctor Moreno construye un universo alternativo que se abre simbólico paso como inconsciente de esa gran urbe y que bien podría confundirse con uno propio de la ciencia-ficción o del género fantástico, como pone en evidencia un pequeño mar de partículas a la deriva que se diluye en el cielo estrellado que recoge la cámara cuando sale brevemente al exterior. *La ciudad oculta* se erige, pues, como una prístina manifestación del poder de la no ficción para indagar en la cara B de lo convenido como real –el paisaje urbano de Madrid, en este caso–, pero también

---

<sup>10</sup> En ese sentido, el título no podría ser más certero, pues sitúa su propia razón de ser en los márgenes especulativos de una ficción, definiéndose por tanto como una no ficción, un borrador documental de una película de atracos.

como prueba convincente de que esa alteridad puede cifrarse en una única imagen, en la que los sentidos se multiplican y se expanden para configurar ramificaciones. Si bien no se trata estrictamente de una narración confinada aunque ambientalmente pueda hermanarse con otras que lo son—, su exploración subterránea y abierta a la poética viene a recordar que la imagen documental es, en el fondo, irreductible en su significado abierto, siempre trascendente a la mera fijación de un momento y un lugar específicos del mundo histórico que registra. Conviene, desde luego, recordarlo ante el permanente acecho de las tempestades de la posverdad y los reduccionismos inmanentes a una actualidad progresivamente apocalíptica.

Parte II

**Aproximaciones al cine de lo real  
contemporáneo**



## Una aproximación a las formas inmersivas de no ficción de carácter prosocial

FERNANDO CANET, BEATRIZ DEL CAZ  
Y JAVIER MORAL

*Universitat Politècnica de València*

No cabe la menor duda de que en los tiempos que corren las democracias están en peligro. Los populismos y los radicalismos están poniendo en jaque sus valores. Por ejemplo, en Estados Unidos, se habla de que su democracia no puede respirar haciendo alusión a las últimas palabras, “I can’t breathe”, que George Floyd pronunció antes de morir por la acción violenta e inhumana de un policía en la ciudad de Minneapolis. En su reciente artículo, Javier Marzal-Felici (2021) nos recuerda el titular “Democracy dies in darkness”, que en 2017 publicó *The Washington Post* haciendo alusión al periodista Bob Woodward en su denuncia del escándalo *Watergate* en 1974. En clave nacional, las últimas elecciones en la Comunidad de Madrid, celebradas el 4 de mayo de 2021, fueron especialmente crispadas y broncas, debido principalmente al cada vez más polarizado enfrentamiento entre las opciones políticas y sociales que ocupan las posiciones extremas. Cada vez la distancia entre estas es mayor, arrastrando a la sociedad hacia la confrontación inútil. Incluso partidos supuestamente más centrados se apropian de los valores democráticos con fines partidistas, como por ejemplo de la libertad en tiempos de pandemia, promoviendo la confrontación con el adversario político y banalizándolos a extremos insospechados con el fin de embaucar a la ciudadanía. Pero lo realmente preocupante es el hecho de que una parte importante de esta lo consiente e incluso lo aplaude sin ningún tipo de cuestionamiento crítico.

Marzal-Felici (2021) es muy contundente a este respecto cuando dice que gran parte de la ciudadanía no solo “compra” los mensajes de aquellos que atentan contra la democracia, sino que además esta carece de los recursos necesarios para revelar su demagogia y falsedad. Siguiendo con la reciente campaña madrileña, resultó especialmente ilustrativo a este respecto el cartel que la extrema derecha

lanzó al principio de esta, provocando su consecuente polémica, y así logrando su pretendido propósito. En él, podemos encontrar claramente reflejadas sus pretensiones, representando la distancia que quieren establecer entre aquellos que vienen de fuera, los otros, y los que se sienten amenazados por su llegada a través de ubicar a los primeros a un lado de la imagen y a los segundos al lado opuesto. Por otro lado, la amenaza que suponen los primeros se enuncia a través de tres estrategias. Primero, son nombrados como los Mena, despersonalizándolos y así buscando la deshumanización de los menores no acompañados. Segundo, son retratados visualmente como maleantes, estereotipándolos como guerrilleros urbanos; el joven utilizado como ejemplo aparece cubierto con la capucha de su sudadera y ocultando su rostro con un pasamontañas. Y tercero, de forma engañosa y manipulativa, se les culpa de la falta de recursos públicos hacia uno de los sectores vulnerables de la sociedad de acogida, en este caso las personas mayores cuyas pensiones se ven mermadas por, según ellos, el despilfarro que supone mantener a los que vienen de fuera. Estrategias comunicativas que tienen como objetivo provocar emociones negativas entre la sociedad de acogida hacia los que son estigmatizados como una amenaza para su bienestar. Emociones negativas como el miedo, el rechazo, los prejuicios y el odio, que se pueden traducir en creencias y en conductas violentas hacia este colectivo. Como sugiere Michel Wieviorka (2014), uno de los primeros mecanismos que se activa ante las personas inmigrantes es la apelación a la amenaza de la integridad del país de acogida acompañada por incitativas de exclusión, racismo, xenofobia y rechazo a cualquier forma de otredad.

Mientras que es necesario denunciar estas estrategias maquiavélicas y entender las causas que las provocan, es también preciso y urgente pensar y articular soluciones que minimicen su impacto social. Nosotros pensamos que los antídotos contra las amenazas de los radicalismos pasan por articular estrategias en la dirección opuesta, detonando así lo contrario, esto es, emociones positivas como el afecto hacia el otro, un mayor conocimiento de las otras realidades y en consecuencia el impulso de respuestas prosociales hacia quien es diferente en un marco de valoración positiva de la diversidad. De esta forma iremos reduciendo las distancias que separan los diferentes grupos sociales en un contexto global donde las relaciones intergrupales son cada vez más frecuentes. Para ello, y de la misma forma que



los radicalismos hacen uso de las tecnologías emergentes para alcanzar sus propósitos, los que practican el giro hacia lo prosocial deben igualmente beneficiarse de sus ventajas para conseguir los suyos. Así, el cine documental tiene que acercarse a los nuevos medios, promovidos por los avances tecnológicos actuales, para practicar nuevas formas de no ficción con fines prosociales, a las que queremos denominar como nuevas prácticas documentales prosociales.

Debido precisamente a sus posibilidades prosociales, en este capítulo nos centraremos en los medios inmersivos, entre las que englobamos, por un lado, las producciones filmadas con video en 360° y, por el otro, las propuestas de realidad virtual generadas por ordenador (*computer-generated images*, CGI). Mientras que en el caso de las primeras las posibilidades interactivas están muy limitadas, las segundas permiten mayores niveles de interacción. Así, el nivel de interactividad es una de las principales variables que las diferencian. En cualquier caso, para aprovechar al máximo sus potencialidades inmersivas, ambos tipos de producciones deben ser consumidas utilizando para ello los dispositivos adecuados (*head mounted display*, HMD).

Así pues, nuestro objetivo en este capítulo se centra en la exploración de cómo las propuestas inmersivas brindan nuevas formas de acercarse a la realidad en el afán tanto de denunciar injusticias sociales como de promover acercamientos que fomenten su aminoramiento a través de un enfoque prosocial. Y lo hacemos desde la tradicional capacidad persuasiva de la narrativa audiovisual de no ficción y su actualización a través del aprovechamiento de las posibilidades inmersivas que las nuevas tecnologías le ofrece.

## 1. EL GIRO HACIA LO INMERSIVO

La constante evolución tecnológica es un factor relevante en los estudios de los medios de comunicación. Los cambios tecnológicos en diferentes momentos históricos han propiciado nuevas formas de expresión, a la vez que de consumo. Así, tras la invención de la imprenta el ciudadano se convirtió en lector, en oyente con el surgimiento de la radio, en espectador con el nacimiento del cine y la televisión y, actualmente con los videojuegos cada vez más realistas y las producciones de realidad virtual, en un usuario más activo que interactúa

con los mundos creados. Además, los últimos avances tecnológicos, iniciados en los años noventa con los procesos de digitalización y caracterizados por sus posibilidades de conectividad y movilidad, están permitiendo que estos usuarios no solo sean consumidores sino también creadores de contenidos, fomentando así su función participativa en el presente ecosistema mediático.

El cine documental no ha sido ajeno a este nuevo panorama comunicativo. En los últimos años, diferentes monográficos se han hecho eco de la evolución de las prácticas documentales motivadas por los cambios tecnológicos. Una de estas primeras publicaciones fue el libro editado por Kate Nash, Craig Hight y Catherine Summerhayes con el título *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses* (2014). El propósito central de este libro fue repensar las prácticas documentales en un ecosistema mediático marcado por cambios significativos en sus formas de expresión y consumo. Principalmente, su estudio se centró en las ventajas que las plataformas online le ofrecen tanto a los documentalistas como a sus potenciales usuarios, a quienes aprovechando las características interactivas y de conectividad del medio digital se les invita a participar activamente. Precisamente estas nuevas posibilidades participativas de los medios, como una actualización de las tradicionales prácticas del cine documental participativo, es el tema central del libro escrito por Patricia R. Zimmerman y Helen de Michiel con el título *Open Space New Media Documentary: A Toolkit for Theory and Practice* (2018).

Otro de los volúmenes de obligada referencia en este ámbito es el editado por Judith Aston, Sandra Gaudenzi y Mandy Rose con el título *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary* (2017), en el que sus autoras introdujeron el término i-Docs para incluir no solo uno de los principales exponentes de estas nuevas prácticas de no ficción, los documentales interactivos (*web documentary*), sino también todas aquellas otras formas que abren igualmente nuevas posibilidades a las prácticas documentales como, por ejemplo, los *docugames* o las propuestas inmersivas. Este libro es uno de los frutos de un ya consolidado recorrido que comenzó en el 2011 con el primero de los simposios i-Docs. Las posteriores ediciones se vienen celebrando desde entonces de forma bianual en Bristol (UK), organizadas por el *Digital Cultures Research Centre* (University of the West of England).

Centrándonos en las propuestas inmersivas, foco de interés de este capítulo, cabe señalar el monográfico especial editado por Nash en el 2018 sobre los documentales de realidad virtual (*VR documentary*) publicado por la revista *Studies in Documentary Film*, una de las revistas de referencia en los estudios del cine documental. Entre las autoras que participaron en este monográfico se encuentra Mandy Rose (2018), quien en su artículo habló del giro hacia las formas inmersivas (*immersive turn*) motivado por el rápido auge de la realidad virtual, como medio de vocación documentalista, que venimos presenciando a lo largo de, principalmente, la segunda década del presente siglo. Como muy bien apuntan, no solo Rose, sino también William Uricchio et al. (2016), las prácticas documentales han sabido apropiarse para su provecho de las características inmersivas e interactivas que definen la tecnología de la realidad virtual. Uricchio es el fundador e investigador principal del *MIT Open Documentary Lab*, uno de los principales centros internacionales de referencia en el ámbito de estudio que nos ocupa. Entre sus hitos destacamos el panel que organizaron en el 2012 sobre el cine documental y las nuevas tecnologías y la conferencia en el 2016 que tuvo como motivo central el encuentro entre el documental y la realidad virtual. Este encuentro fue el centro de interés de un proyecto reciente en el que la propia Rose participó como investigadora. El proyecto fue titulado *Virtual Realities: Immersive Documentary Encounters* (2017-2020), y entre sus interesantes aportaciones se encuentra la introducción del concepto *Virtual Reality NonFiction* (VRNF).

## 2. EL GIRO HACIA LO PROSOCIAL

La aplicación de la VRNF al terreno de lo prosocial es lo que explica el sentido del presente capítulo, que sigue la estela de una publicación previa. En el segundo número de 2020, la revista *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* publicó un monográfico especial sobre las mutaciones del cine documental de denuncia social (*Documentary Film Mutations for Social Change*). Este monográfico fue coeditado por uno de los autores de ese capítulo, Fernando Canet, siendo los otros dos coeditores Stefano Odorico y Xosé Soengas. Su origen fue un seminario de investigación celebrado en Valencia en

julio de 2019, el cual fue organizado por la Universitat Politècnica de València y la Universitat de Barcelona en colaboración con la sección de estudios fílmicos de ECREA. Este monográfico está compuesto por 10 artículos en el que participaron 17 académicos nacionales e internacionales, en los que en general se abordó cómo el cine documental se está mostrando permeable en la actualidad a nuevas prácticas y formas expresivas motivadas por el uso de las nuevas tecnologías.

En particular entre los temas tratados se encontraron las posibilidades participativas que la webdoc, como plataformas digitales interactivas y conectadas, ofrece a miembros de colectivos vulnerables (comunidades indígenas, inmigrantes, jóvenes en situación de riesgo y colectivos estigmatizadas) en su lucha por erradicar las desigualdades que sufren. Los estudios publicados enfatizaron cómo estas prácticas documentales participativas motivan el empoderamiento de sus participantes como casos integrados dentro de proyectos educativos y de movimientos sociales. Contextualizado en estas dinámicas sociales también se exploraron en el monográfico las características formales de los documentales interactivos, videojuegos prosociales y propuestas inmersivas de realidad virtual, tanto en su faceta de prácticas documentales emergentes como en lo que se refiere a nuevas formas de consumo audiovisual. Finalmente, otro tema que igualmente se abordó fue el uso de los datos y la hibridación mediática como formas efectivas de denuncia de los discursos oficiales que justifican las injusticias y los abusos cometidos.

Históricamente, el cine documental ha desempeñado un importante papel en la denuncia de las injusticias sociales, haciéndolas visibles y así permitiendo a sus espectadores el tránsito de la ignorancia a la concienciación, pasando por el conocimiento. Cómo las tecnologías emergentes del presente favorecen este propósito fue el objetivo de este monográfico. En este capítulo queremos ir más allá, como hemos anticipado en la introducción, virando nuestro interés hacia aquellas prácticas documentales que no solo busquen la denuncia, sino que igualmente busquen la detonación de respuestas prosociales entre su potencial público. Así, en este capítulo queremos practicar lo que nosotros definimos como el giro hacia lo prosocial y lo queremos hacer de la mano del giro hacia lo inmersivo.

Una forma de practicar este giro hacia lo prosocial es dando la espalda a aquellos que fomentan la confrontación, centrándonos, por el contrario, en aquellos que alientan lo opuesto, esto es, el acercamiento. Deberíamos ser capaces de hacer visible modelos positivos, referentes prosociales, que defiendan y practiquen los valores democráticos. Por tanto, deberíamos tener la voluntad de hablar menos de Adolf Hitler, los fascismos y de, salvando las distancias, sus actualizaciones en el presente y hablar más de aquellos que merecen ser impresos en la otra cara de la moneda, en la cara más humana de la historia.

Por ejemplo, deberíamos hablar más de Charles Chaplin, quien anecdóticamente nació cuatro días antes que el dictador nazi. En 2013, el reconocido cineasta alemán Wim Wenders y Mary Zournazi publicaron un libro con el título *Inventing Peace: A Dialogue on Perception*, en el que propusieron un cambio de perspectiva, un viraje hacia lo positivo, una mirada hacia la esperanza. El libro es el fruto de un diálogo entre ambos con el objetivo central de ofrecer respuestas a la pregunta: ¿Qué es la paz? En una de las epístolas envidas por Zournazi a Wenders, esta le sugiere que el discurso final de *El Gran Dictador* (Charles Chaplin, 1940) es uno de los más excepcionales alegatos cinematográficos a la esperanza y a la paz. A las puertas de la principal barbarie contra la humanidad, los soldados fueron sus receptores diegéticos. Desafortunadamente, su discurso sigue muy vigente, por lo que los espectadores actuales siguen siendo el potencial público al otro lado de la pantalla de palabras como estas:

“No os entreguéis a esos que... reglamentan vuestras vidas y os dicen qué tenéis que hacer, qué decir y qué sentir... os tratan como a ganado... pero vosotros nos sois ganado, no sois máquinas, sois hombres. Lleváis el amor de la humanidad en vuestros corazones, no el odio”.

Por otra parte, la capacidad de ayuda es lo que principalmente sorprendió a Zournazi en su estancia en Atenas cuando el pueblo descendiente de los helenos estaba sufriendo las peores de las consecuencias de la crisis económica que se inició en el 2008. En su documental *Dogs of Democracy* (2016), Zournazi se centró en retratar cómo la bondad de los griegos podía ser una respuesta alternativa a esta crisis. Estas narrativas alternativas son las que nos interesan, aquellas que en lugar de denunciar las vilezas del ser humano muestran sus virtudes, con el afán de que los ciudadanos que las protagonizan sirvan de modelos

a otros ciudadanos. Modelos y discursos prosociales como estos son necesarios promover para ofrecerle a la sociedad otros espejos donde mirarse. Referentes que sí pueden hablar legítimamente en nombre de la libertad, porque la utilizan no para separar sino para unir a los seres humanos a pesar de sus igualmente legítimas diferencias.

Así pues, estamos interesados en narrativas protagonizadas por personajes modélicos que sean fuentes de inspiración para las nuevas generaciones como, por ejemplo, líderes carismáticos de movimientos sociales que lograron cambios sociales en el pasado y de los que nos beneficiamos en el presente. Como igualmente lo estamos por aquellas potenciales narrativas protagonizadas por jóvenes como Luna Reyes, voluntaria de la Cruz Roja, quien en la reciente, mayo de 2021, crisis diplomática entre España y Marruecos nos dio una lección con ese abrazo de humanidad al llanto de desolación de uno de los migrantes que buscaba una mejor vida en tierras europeas. Pero también nos sentimos atraídos por narrativas que tratan casos de inclusión social, casos en los que se muestre que la superación de las desigualdades es posible; narrativas que aborden la posibilidad de la superación y el empoderamiento de aquellos que sufren las desigualdades; narrativas donde los contactos intergrupales constructivos sean posibles reduciendo así los prejuicios y la distancia que separa a colectivos de diferente naturaleza; narrativas donde la reconciliación es viable entre las partes de conflictos pasados. Narrativas en definitiva que promueven el enriquecimiento cívico de los ciudadanos, invitándolos a pensar que otras realidades son posibles, que los cambios son factibles y que sociedades más equitativas e igualitarias son alcanzables, y a las que definimos como Narrativas Audiovisuales Prosociales (NAP).

Dentro de este tipo de narrativas también incluimos aquellas que especialmente son guiadas por el giro hacia lo inmersivo, a las que denominamos Narrativas Audiovisuales Prosociales Inmersivas (NAPI). Las NAPI invitan a su audiencia a entender mejor la realidad del otro a través de la sensación del encuentro virtual cara a cara o mediante la vivencia en primera persona de su realidad. Ejemplos de estas narrativas pueden ser encontradas como parte de dos proyectos de carácter prosocial: el primero es conocido como *VR for good*, fruto de la alianza estratégica entre Oculus Creators Lab y Facebook, mientras que el segundo es el auspiciado por las Naciones Unidas con el título *United Nation Virtual Reality* (UNVR). En su artículo, Gruenewald y

Witteborn (2020) ofrecen un análisis en profundidad de las características que definen las producciones albergadas en el sitio web de este último proyecto. Aproximadamente, la mitad de estas producciones (un total de 23 a finales de 2018) abordaron la preocupante situación que en la actualidad sufren miles y miles de refugiados en muchos rincones del planeta. Uno de los casos más trágicos y mediáticos ha sido el causado por la reciente guerra en Siria que provocó una de las mayores crisis humanitarias en Europa (Kotzur y Wagner, 2021; Schemer y Meltzer, 2020). Otro de los patrones de esta tendencia conocida como la migración humana (*human migration*), y que ha sido categorizada como el principal género del giro hacia lo inmersivo (Bevan et al., 2019; Green et al., 2020), es el protagonismo que los niños tienen como una de las principales víctimas de estas crisis, a la vez que como uno de los principales garantes de una cierta luz de esperanza proyectada hacia el futuro.

### 3. ESTAR ALLÍ (BEING THERE): ENCUENTROS INMERSIVOS CON EL OTRO

Tradicionalmente los cineastas documentalistas con sus cámaras han filmado otras realidades y han pretendido que sus espectadores experimentasen el sentimiento de estar allí, de proyectar su imaginación y viajar a esas otras realidades, en muchos casos, lejanas y distantes a la suya. Por ejemplo, las memorias del cineasta Richard Leacock recogen en su título esta ambición. Recientemente, con las filmaciones de video en 360° se está logrando que esta sensación de compartir el espacio con el sujeto objeto de la filmación sea cada vez más cercana gracias a la sensación de presencia física que este tipo de propuestas ambicionan provocar. Sus dispositivos de consumo permiten mitigar los estímulos exteriores, potenciando así esta sensación. Lo que propicia que la inmersión no solo sea imaginativa con respecto al mundo representado, sino que esta sea a su vez sensorial en relación con el espacio que lo ubica. Muchos autores han destacado que la principal característica de las propuestas inmersivas en general es su capacidad de generar la sensación de presencia, la ilusión de entrar y formar parte del mundo filmado o creado en lugar de únicamente verlo a través de una pantalla (Steuer, 1992; de la Peña et al., 2011; de la Pe-

ña, 2011; Nash, 2018). En este contexto el concepto presencia es una abreviación del término telepresencia, que Witmer y Singer (1998) definieron como la experiencia subjetiva de estar en un lugar cuando se está físicamente ubicado en otro. Cummings y Bailenson (2016), en su metaanálisis sobre el grado de correlación entre la inmersión, como cualidad tecnológica del medio, y la sensación de presencia, como la experiencia psicológica de estar allí (*being there*), encontraron que esta es positiva demostrando así que a mayor nivel de inmersión mayor sensación de presencia.

Diferentes autores han diferenciado entre la presencia espacial y la presencia social (Biocca, 1997; Lee, 2004). Mientras que la primera está más relacionada con la interacción con el entorno, la segunda lo está con la interacción con los habitantes de ese entorno. Así, la presencia social nos invita a hablar de la experiencia del encuentro, de la ilusión de estar allí con el otro, de la ilusión de una relación interpersonal con alguien que no conocemos y que nos encontramos en un entorno virtual. Este encuentro que ha sido fomentado históricamente por el cine documental, con la llegada de las propuestas inmersivas se consume de una forma más directa, como si se tratase de una conversación cara a cara entre el espectador y el sujeto. Este encuentro más directo, esta copresencia virtual, es potenciado haciendo uso de una serie de estrategias, entre otras: primero, los sujetos miran directamente a la cámara, interpelando directamente al espectador y, segundo, la puesta en escena le invita a sentarse enfrente del sujeto, quien le habla directamente.

Un claro ejemplo de esta voluntad, la encontramos en uno de los productos que podemos definir como uno de los pioneros dentro de la categoría de videos en 360° con fines prosociales. Nos referimos a la producción titulada *Clouds over Sidra* (Gabo Arora y Chris Milk, 2015), que se incluye dentro del grupo de UNVR introducido en el apartado anterior, y que fue el fruto de la colaboración entre las Naciones Unidas y el estudio VRSE dirigido por Chris Milk, uno de los pioneros en este ámbito. Esta producción aborda la problemática de los refugiados sirios que se encuentran atrapados en Za'atari, uno de los mayores campos de refugiados localizado en territorio jordano (130.000 refugiados sirios). Esta producción es, sin duda alguna, una de las más analizadas entre las opciones de VRNF (Schutte y Stilinović, 2017; Rose, 2018; Nash, 2018; Gillespie, 2020; Gruenewald y Witte-



born, 2020), así como su valor fue igualmente reconocido siendo estrenada en el *Sundance Film Festival*, programada en el *Tribeca Film Festival* y ganando el *Innovation Award at Sheffield DocFest* en 2015.

Siguiendo a Gruenewald y Witteborn (2020), esta producción puede ser considerada como un claro influyente de posteriores VRNF de carácter humanitario, inaugurando una tendencia que se caracteriza por las siguientes pautas. En primer lugar, la protagonista es una niña, Sidra (12 años), que se presenta dirigiéndose a la cámara/espectador buscando desde el inicio que este se involucre emocionalmente con su problemática. Su narración en primera persona y el retrato personalizado de su vivencia lo seguirá haciendo a lo largo del filme. La utilización de la figura de la víctima y la visualización de su sufrimiento es uno de los mecanismos que el cine documental ha utilizado a lo largo de toda su historia para incitar en el espectador el perseguido impacto emocional con el que supuestamente concienciar y sensibilizar acerca de las problemáticas sociales. Precisamente una de las voluntades de la tradición documentalista de John Grierson y su escuela, inaugurada con la pionera *Housing Problems* (Edgar Anstey y Arthur Elton, 1935), fue la de darle voz a las víctimas de las injusticias sociales que por los años treinta del siglo pasado sufrían sus compatriotas británicos, originando lo que posteriormente Brian Winston definió como la tradición de la víctima (1988). En segundo lugar, y a nivel estructural, la producción comienza con la protagonista compartiendo con el espectador sus penurias, lo que evoluciona hacia una segunda parte en la que ciertas luces de esperanza se proyectan, pasando por la constatación del trabajo de ayuda y cooperación que las organizaciones, en este caso la UNICEF, llevan a cabo y la necesidad de que este trabajo se siga manteniendo en el tiempo. Precisamente, esta orientación final hacia la esperanza acompañada de la demostración de la ayuda humanitaria hace de este tipo de producciones un ejemplo de narrativas audiovisuales prosociales de no ficción.

En este sentido la producción finaliza con una llamada de ayuda al espectador para que así sea, apelando de esta forma a su participación cívica como ya hicieron en su momento Grierson a través de su vehemente interés en articular aquellos instrumentos que entre sus funciones se encontraban la cristalización de sentimientos y voluntades en esta dirección. La propia UNICEF constató el éxito de *Clouds over Sidra* en su propósito de despertar el sentimiento de empatía en el

espectador y su consecuente ayuda económica. Otras organizaciones como Amnistía Internacional también han informado del incremento de donaciones, un 16%, tras en su caso ser objeto de experimentación la producción titulada *Fear of the Sky*. Incluso en el sitio web de la UNVR podemos leer que la realidad virtual es doblemente efectiva a la hora de recaudar fondos gracias a las posibilidades que tienen las historias inmersivas de generar empatía.

La capacidad del medio cinematográfico de provocar este tipo de respuesta prosocial entre los espectadores ya fue constatada por el crítico cinematográfico Roger Ebert cuando lo definió como la máquina de la empatía. Siguiendo esta estela, Chris Milk describió a los proyectos inmersivos, en su conocida presentación TED impartida en 2015, como la definitiva máquina de la empatía (*ultimate empathy machine*). Y lo hizo apelando a la sensación de presencia, al hecho de que el espectador ya no ve a través de una pantalla, sino que tiene la sensación de estar allí junto al sujeto y, por tanto, sentir más profundamente su humanidad acrecentando así su sentimiento de empatía. Igualmente, investigaciones han buscado demostrar las potencialidades de este nuevo medio como precursor de respuestas prosociales (Slater y Sánchez-Vives, 2016; Nash, 2018; Sundar et al., 2017; Shin y Biocca, 2018; Schutte y Stilianović, 2017; Bloom, 2017; Nakamura, 2020), subrayando la asociación entre inmersión, como característica tecnológica, y empatía, como respuesta psicológica.

Por otra parte, otras investigaciones han demostrado el valor persuasivo de las historias con una alta carga emocional (Green, 2008; Appel y Richter, 2010; Keer et al., 2013; Banerjee y Greene, 2012; de Graaf et al., 2016). Historias que fueron definidas por Richard Rorty (1998) de tristes y sentimentales, y que persiguen la implicación emocional de los espectadores y su compromiso ético con quienes sufren. Emily Verellen (2010) considera que estas producciones son necesarias para lograr el compromiso de la audiencia con el cambio social. Según John Biaggi, el director de *Human Rights Watch* desde 2008, estas características son un criterio no oficial que se sigue para la selección de los films documentales (citado en Swimelar, 2010). Recientemente Gruenewald y Witteborn (2020) utilizaron el término estilo emocional, acuñado por Eva Illouz (2008), para referirse a los proyectos de realidad virtual que pretenden despertar la empatía de sus espectadores narrando historias personales de sufrimiento.

Por tanto, nos deberíamos preguntar, ¿el efecto perseguido es propiciado por las características del medio o por la carga emocional de la historia que se narra, o más bien por una combinación de ambas dimensiones? Más específicamente nos deberíamos preguntar: ¿en qué medida las propuestas inmersivas son más efectiva que las formas tradicionales en su propósito de implicación emocional? Uno de los mecanismos visuales más potentes para avivar esta respuesta entre los espectadores hacia el personaje es el primer plano (Fulton et al., 2015). La observación del llanto del protagonista en un primer término, como manifestación de un acto de intimidad, puede ser altamente contagiosa, detonando no solo el sentimiento de pena y compasión, sino incluso de forma mimética la misma acción en el espectador. La selección de la escala del plano y su duración en pantalla es una decisión de montaje que puede buscar precisamente este encuentro íntimo entre sujeto y espectador con el pretendido efecto. En el caso de las producciones filmadas en 360°, estas decisiones autorales son sustituidas por una mayor agencia del espectador, quien tiene el privilegio de elegir el encuadre en cada momento, ya que el medio le permite recorrer con su mirada el espacio filmado en su conjunto.

A este respecto, y siguiendo con el ejemplo de *Clouds over Sidra*, queremos plantear la siguiente situación: mientras Sidra se dirige al espectador, este decide girar su cabeza y dirigir su mirada al espacio que tiene a su espalda. ¿El pretendido encuentro íntimo se estaría rompiendo? ¿Sería cuestionable a nivel ético el comportamiento del espectador? Según Nash (2018), en este tipo de producciones hay una inherente tensión entre atender al otro y observar lo que el espectador tiene a su alrededor. Precisamente uno de los riesgos de lo que ella define como distancia inadecuada (*improper distance*) sería que el espectador eligiera lo segundo en detrimento de lo primero rompiendo así con la demanda moral del encuentro íntimo con la víctima de la injusticia social. Ella lo ejemplifica a través de un caso extremo: en la producción *Waves of Grace* el testimonio de su protagonista compite con la belleza de un atardecer en la playa.

Ejemplo que nos dirige la atención a su vez hacia la agencia autorral. Si en un montaje tradicional el creador articula todos los significantes a su disposición para dirigir la atención del espectador hacia el protagonismo del personaje, en el caso que nos ocupa también lo debería hacer. Un encuentro íntimo requiere de una puesta de escena

que favorezca la relación cara a cara entre sus protagonistas, entre las que se encuentra la disminución del papel del espacio como elemento evocador. Por otra parte, como parte de la nueva gramática incluso se podría pensar en restringir durante estos encuentros las posibilidades del medio relacionadas con la presencia espacial. Principalmente aquellas que se refieren a la facultad del espectador de poder explorar el espacio en su conjunto, dejando estas posibilidades para cuando las circunstancias fueran más propicias, esto es, para aquellos momentos en los que la contemplación del espacio sea el principal motivo narrativo. Aunque haciendo esto quizás el espectador sienta que sus posibilidades inmersivas están siendo vulneradas, provocando consecuentemente el efecto adverso no deseado. Lo que sí que parece claro, es el hecho de que, al igual que en otros momentos históricos, la necesaria experimentación durante el nacimiento de las nuevas gramáticas debe seguir su curso acompañada de investigaciones que examinen sus efectos mediáticos.

#### 4. SER EL OTRO (BEING OTHER): EXPERIENCIAS EN PRIMERA PERSONA DE OTRAS IDENTIDADES

Uno de los hitos iniciales del giro hacia lo inmersivo introducido en las secciones previas fue el proyecto liderado por Nonny de la Peña, periodista y documentalista, en colaboración con los investigadores Mel Slater y Mavi Sánchez-Vives del Event Lab de la Universitat de Barcelona. Este proyecto que fue presentado en el 2009 en el País Vasco, representa una de las primeras experiencias en realidad virtual donde se le invita a su usuario a ponerse en la piel del otro. En este caso la otra piel fue la de Mohammed al Qahtani (detenido 063), quien sufrió los interrogatorios excesivamente duros, por decirlo de una forma suave, que el ejército americano le infringió en una prisión de Guantánamo. Desde el inicio, de la Peña definió estas prácticas de periodismo inmersivo (*immersive journalism*) (de la Peña et al., 2010), y que en la actualidad periódicos del nivel de *The New York Times* o *The Guardian* y televisiones públicas como la BBC o la TVE practican asiduamente (para profundizar en el reportaje inmersivo en 360° en el contexto nacional ver Benítez De Gracia y Herrera Damas, 2018). Por ejemplo, la producción *We Wait* de la BBC nos trasporta

al corazón de la crisis de refugiados en Europa cruzando el mar mediterráneo con una lancha acompañando a una familia siria que huye del horror de la guerra.

Entre los proyectos de Nonny de la Peña nos detendremos brevemente en dos de ellos: *Use of Force* (2013) y *Project Syria* (2014). El primero recrea la fatal experiencia de un inmigrante, Anastasio Hernández Rojas, quien fue detenido y golpeado hasta la muerte por los agentes de frontera norteamericanos. Este crimen fue capturado por diferentes cámaras, lo que permitió su simulación posterior y su consecuencia denuncia pública. Mientras que las imágenes de esta propuesta inmersiva fueron generadas por ordenador, la huella de la realidad fue fijada a través de la grabación del audio real que convive en este caso con la imagen virtual. En el segundo, las calles de Alepo son recreadas para que el usuario pueda experimentar en primera persona los bombardeos indiscriminados contra la sociedad civil en esta ciudad siria, sin duda alguna una de las más castigadas de la guerra que ha asolado durante estos últimos años este país del oriente próximo. Estas producciones son ejemplos pioneros de proyectos inmersivos generados por ordenador, donde se les invitan a sus usuarios a experimentar en primera persona lo que los otros vivieron en un pasado o lo hacen en el presente. En este caso la invitación no se trata tanto de estar allí y encontrarse con el sujeto como de asumir el punto de vista del otro y vivir su experiencia vital. Así pues, pasamos del estar allí con el otro a experimentar en primera persona la vida del otro.

En 2017, Alejandro González Iñárritu estrenó en el festival de Cannes, como parte de la sección oficial, una instalación de carácter inmersivo con el título *Carne y Arena*, cuyo sentido fue permitir al usuario experimentar en sus propias carnes lo que para un migrante supone cruzar la frontera que separa México de los EEUU y adentrarse en el desierto con los riesgos extremos que tal propósito acarrea. Las palabras del propio González Iñárritu son bastantes elocuentes al respecto: “mi intención fue experimentar con la tecnología de la realidad virtual con la intención de explorar la condición humana... permitiendo al visitante vivir en directo la experiencia de caminar en los pies de los inmigrantes, bajo su piel y en el interior de sus corazones” (Fondazione Prada). Al igual que sucedía con *Clouds over Sidra*, este proyecto del director mexicano también puede ser considerado como uno de los referentes dentro de esta categoría de producciones.

Su director recibió un Oscar especial por este trabajo, calificado por el presidente de la Academia, John Bailey, como una profunda experiencia cinematográfica que nos conecta visceralmente con una realidad tan candente tanto en lo político como en lo social.

Entre otros procedimientos, como los vistos con los casos producidos por de la Peña, es habitual que la recreación de la experiencia en primera persona se articule a través de los testimonios de los propios protagonistas de las realidades objeto de simulación. Así, estos ya no se dirigen directamente al espectador a través de la pantalla, sino que sirven como documento a partir del cual recrear virtualmente sus experiencias personales. Por ejemplo, en el caso de *Carne y Arena* la producción está basada en las experiencias de migrantes sudamericanos, como las de un panadero de El Salvador llamado Yoni, que no tanto ansían el utópico sueño americano como huir de sus realidades inhumanas. En este caso, sus cuerpos fueron además escaneados para acompañar virtualmente a los que quieren vivir sus experiencias, quienes con este propósito se adentran en la oscuridad de un espacio físico cubierto de arena y con una temperatura similar a la realidad simulada.

El modelado en 3D de personas reales también fue practicado en otra de las producciones inmersivas que pueden ser consideradas como referentes. Nos referimos a la igualmente instalación liderada en este caso por el fotoperiodista belga Karim Ben Khelifa titulada *The Enemy* y que fue estrenada también en el 2017. En este caso se le invita al usuario a llevar a cabo un viaje virtual por tres zonas en conflicto: las peleas de las Maras en El Salvador, la guerra civil en la República Democrática del Congo, y el eterno conflicto palestino-israelí. En cada uno de estos contextos, el usuario se ve en medio de ambos lados del conflicto escuchando sus versiones confrontadas. El propósito así de la propuesta es que este pueda conocer de primera mano tanto las razones como las sinrazones de ambas partes y de esta forma entender mejor su situación problemática.

Otro proyecto inmersivo generado en 3D partiendo del testimonio de sus protagonistas es la recreación de la prisión de Saydnaya en Siria. Este proyecto nace de la alianza estratégica entre *Forensic Architecture* (Goldsmiths, University of London) y Amnistía Internacional. En este caso la recreación de la experiencia se hace más necesaria si

cabe, debido a la inexistencia de imágenes del lugar donde opositores del gobierno de Hassan fueron objeto de torturas. El gobierno sirio prohibió la entrada a los profesionales de los medios con el propósito de ocultar las violaciones de los derechos humanos que allí se estaban perpetrando. Gracias a los testimonios de antiguas prisiones se pudo recrear la prisión y sus experiencias invitando a sus usuarios a vivir situaciones de aislamiento en celdas abarrotadas, donde la ausencia de estímulos visuales intensificó la experiencia auditiva. Este proyecto nos recuerda al original de Nonny de la Peña sobre la prisión de Guantánamo, así como encontramos su correlato en el presente con una propuesta inmersiva producida por *The Guardian* titulada *Welcome to your cell*, en la que se le invita a su usuario a experimentar un aislamiento solitario en una celda de 6x9.

Como vimos en el apartado anterior, los proyectos inmersivos son fuente de empatía. Ahora bien, pensando en las características particulares de las producciones englobadas en esta sección, es importante destacar que la empatía no solo implica la dimensión emocional, preocuparse por el otro, sino también la cognitiva, entender la realidad del otro. George Herbert Mead (1934) acuñó el término *role-taking* para referirse al proceso cognitivo que nos permite asumir y mantener otro punto de vista. Según Hale y Delia (1976), el *role-taking* es uno de los procesos cognitivos sociales básicos en comunicación. Este proceso también se conoce, en el contexto anglosajón, como *perspective-taking*, que nosotros traducimos aquí como "ponerse en el lugar del otro". Ambos términos, *role-taking* y *perspective-taking*, han sido usados indistintamente en numerosas investigaciones (Peng et al., 2010). Según Ahn, Le, y Bailenson (2013) la práctica de ponerse en el lugar del otro ofrece la posibilidad de ponerse en los zapatos del otro, de vivir en primera persona su realidad, por lo que esta dimensión de la empatía es la que mejor encaja con las pretensiones del tipo de producciones que estamos viendo en esta sección.

Numerosos estudios han demostrado la valía de ponerse en el lugar del otro como motor de repuestas prosociales (Selman, 1971; Cialdini, 1991; Batson et al., 1997; Coke et al., 1978; Schroeder et al., 1995; Peng et al., 2010). Asimismo, en los últimos años un número relevante de investigaciones empíricas han centrado su interés en demostrar las ventajas de las propuestas inmersivas a la hora de fomentar precisamente la práctica de ponerse en el lugar del

otro (Peng et al., 2010; Amichai-Hamburger, 2013; Gehlbach et al., 2015; Behm-Morawitz et al., 2016; Roussos y Dovidio, 2016; Herrera et al., 2018; Ventura, 2020), gracias a que incitan altos niveles de sensación de presencia (Yee y Bailenson, 2006; Herrera et al., 2018), interacción y participación (McDonald y Kim, 2001; Vorderer, 2000) y reducen la distancia ente el usuario y el otro representado (Behm-Morawitz et al., 2016; Klimmt et al., 2009, 2010).

Los proyectos inmersivos resultan un medio muy eficaz para fomentar contactos intergrupales con los que detonar la práctica de ponerse en el lugar de los miembros del exogrupo. De hecho, para que el contacto intergrupar sea exitoso, es central que sus protagonistas tengan la capacidad de acercarse al punto de vista del otro, reduciendo de esta forma la distancia que les separa (Davis et al., 1996). Entre los beneficios de estas prácticas se encuentran la atenuación de los estereotipos y la reducción de los prejuicios, y consecuentemente la mejora de las actitudes hacia el otro gracias al mayor entendimiento de su realidad. Por ejemplo, Peña et al. (2021) evaluaron los beneficios de fomentar encuentros virtuales entre oponentes políticos con el propósito de incentivar acercamientos en temas tan polémicos como la migración.

En muchos casos la reducción de esta distancia se lleva a cabo a través de la encarnación del primero en un avatar que simula al segundo, proponiendo así un cambio temporal en su propia representación. En estos casos, en lugar de invitar al usuario a imaginarse el mundo desde el punto de vista del otro, los proyectos inmersivos les permiten hacerlo directamente encarnando su cuerpo (Yee y Bailenson, 2006), asumiendo, por tanto, la identidad del otro. Por ejemplo, algunas investigaciones se centraron en evaluar los beneficios de asumir el punto de vista de personas mayores a través de su encarnación en una simulación inmersiva (Yee y Bailenson, 2006; Oh et al., 2016). Así, jóvenes estudiantes universitarios encarnaron avatares de personas mayores con el objetivo de evaluar la eficacia de ponerse en el lugar de estos a la hora de reducir estereotipos negativos hacia este colectivo vulnerable.

Uno de los principales autores de estos estudios es Jeremy Bailenson, quien dirige el laboratorio *Virtual Human Interaction* (Stanford University). Entre los proyectos desarrollado por los miembros



de este laboratorio se encuentra *1000 Cut Journey*, estrenado en el *Tribeca Film Festival* de 2018. En este caso sus usuarios experimentan el racismo encarnando a Michael Sterling, una persona de color, en tres momentos diferentes de su vida: a la edad de 7 años, sufriendo las injustas reprimendas de su profesor y las burlas de sus iguales; a la edad de 15 años, sufriendo una intensa relación con un policía violento; y a la edad de 30 años, sufriendo discriminaciones en el ámbito profesional.

Entre las investigaciones llevadas a cabo por este grupo de investigación se encuentra la conducida por Herrera et al. (2018), cuyo propósito fue la evaluación de las ventajas de los proyectos inmersivos en comparación con otras propuestas más tradicionales. En estos términos, esta investigación es representativa de la tendencia que encontramos en este ámbito de llevar a cabo análisis comparativos entre propuestas tradicionales e inmersivas en términos de contrastar los efectos diferenciales entre la mera observación y una participación más activa. Por ejemplo, Rosenberg et al. (2013) encontraron que los participantes que ayudaban activamente en una situación simulada mostraron más predisposición a ayudar en el mundo real que aquellos que únicamente lo hacían observando. Por lo tanto, parece que tener la oportunidad de experimentar la conducta prosocial en primera persona es más efectivo que simplemente presenciarla a través de una pantalla.

Los resultados de Herrera et al. (2018) confirmaron esta hipótesis. En su primer estudio, compararon la eficacia de imaginarse ser un vagabundo a través de la lectura de un texto narrado en primera persona con la experiencia de vivir esta experiencia en primera persona a través de una simulación en realidad virtual. Esta segunda opción motivó la introducción del concepto de la práctica de ponerse en el lugar del otro en entornos de realidad virtual, nombrada por ellos como *virtual reality perspective-taking* (VRPT). Sus resultados demostraron que la segunda opción fue más eficaz a la hora de fomentar la empatía a largo plazo y aumentar la voluntad de ayuda hacia este colectivo vulnerable. En su segundo estudio, expandieron el análisis comparativo inicial añadiendo otros dos tipos de experiencias: por un lado, la lectura de un texto con información sobre este colectivo y, por el otro, la definida como VRPT pero esta vez experimentada de una forma menos inmersiva ya que se practicó a través de la pantalla del

ordenador. Los resultados de este segundo estudio confirmaron los del primero, mostrando que ponerse en el lugar del otro a través de una experiencia inmersiva resulta más eficaz que las otras opciones a la hora de fomentar actitudes más positivas y una mayor predisposición a ayudar hacia en este caso las personas sin hogar.

El desarrollo de la producción utilizada por Herrera et al. en su investigación con el título *Becoming Homeless: A Human Experience* (estrenada en el *Tribeca Film Festival* de 2017), al igual que en los casos anteriores, está basada en experiencias reales. Ahora bien, en este caso en lugar de proceder directamente de los testimonios de sus protagonistas esta recreación es una adaptación del cortometraje documental *Hotel 22* (Elizabeth Lo, 2014), en el que se documentó cómo los sin techo utilizan el transporte público (la línea 22, una ruta de autobús que funciona las 24 horas en Silicon Valley, California) para refugiarse durante la noche. Su recreación inmersiva principalmente sitúa a sus usuarios en una simulación de este autobús invitándoles a experimentar en primera persona lo que para un vagabundo supone pasar la noche en este espacio público.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, los proyectos inmersivos están ofreciendo en la actualidad nuevas formas de creación y consumo de productos narrativos de no ficción de carácter prosocial. Estas nuevas formas, por una parte, invitan a encuentros más próximos (estar allí) con el otro, fomentando de esta forma una mayor implicación emocional y, por la otra, promueven experiencias en primera persona de sus vivencias personales (ser el otro), promoviendo con ello un mayor entendimiento de su realidad. Respuestas empáticas en ambas dimensiones, la emocional y la cognitiva, que son promovidas por la capacidad inmersiva de los nuevos medios y su consecuente sensación de presencia tanto espacial como social. A su vez estas respuestas de signo positivo provocadas por la experiencia mediática, inmersivas en el caso que nos concierne, favorecen el surgimiento entre sus receptores de esas conductas prosociales, como el compromiso cívico, tan necesarias para garantizar la defensa, supervivencia y perseverancia de los valores democráticos.

En definitiva, a través de este capítulo hemos querido defender la necesaria confluencia de dos tipos de giros, el prosocial y el inmersivo, como un posible antídoto a la creciente proliferación de los virus que están amenazando en la actualidad los valores democráticos alcanzados con tanto esfuerzo social. Y lo hacemos en un contexto donde, como señala el informe del Consejo de Europa sobre la cultura y la democracia (2016), la creación y consumo de productos culturales, en nuestro caso lo que hemos definido como narrativas audiovisuales prosociales, nos expone a otras perspectivas promoviendo así mayores niveles de tolerancia hacia quien es diferente y, con ello, favoreciendo sociedades más equitativas e igualitarias y, por ende, más democráticas.



# Revelar imágenes: documental de archivo en el siglo XXI

MARTA ÁLVAREZ

Université de Franche-Comté

*A few explorers found something in the past that needed to be revealed.*

Found Footage Magazine

## 1. INTRODUCCIÓN.

### “A VER QUIÉN ES EL GUAPO QUE SE LO VE TODO”

En 2009 empezamos a trabajar la obra de María Cañas, cineasta que practica un particular audiovisual de apropiación. Nos sedujeron la fuerza, la plasticidad y el ritmo de unas películas que elaboran un discurso mediático, social y político muy actual. Seguimos desde entonces a la artista al tiempo que nos iban llegando las obras de otras directoras y directores cuyos filmes se construían también (casi) totalmente con material ajeno, ya rodado previamente. Se fueron multiplicando los ejemplos y entendimos la diversidad que podía generar esa práctica común, patente al comparar las películas de Cañas con las de contemporáneos suyos, como Carolina Astudillo, Andrés Duque, Fernando Franco, Kikol Grau, Isaki Lacuesta o María Ruido.

Coincidían esas producciones con el desarrollo de un género documental que pasaba de ser el *niño pobre* del cine a convertirse en el *niño presumido* (Gubern, 2009, p. 9). Ese auge documental iba de la mano del audiovisual de apropiación, en España y en el contexto internacional, como los festivales no dejaban de dar muestra cada año. Hoy el metraje encontrado parece estar en todas partes (en YouTube, Filmin, Netflix...) y en cualquier formato: corto —*El fin del mundo* (Alberto González Vázquez, 2010), *Tres oraciones sobre la Argentina*

(Nele Wohlatz, 2016)— o largo —*Love is All* (Kim Longinotto, 2014), *Dawson City. Frozen Time* (Bill Morrison, 2016), *Ne croyez surtout pas que je hurle* (Frank Beauvais, 2019) —, así como en festivales y premios —*Le livre d'image* (Jean-Luc Godard, 2018), Palma de Oro especial en el Festival de Cannes; *Un instante en la vida ajena* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 2004), Goya al mejor documental; *My Mexican Bretzel* (Núria Giménez Lorang, 2019), nominada al Goya a mejor documental y a mejor dirección novel. Alguna de estas películas se acerca a formas documentales tradicionales, habituales de la compilación de archivos —*Un instante en la vida ajena, Delphine et Carole, insoumuses* (Callisto McNulty, 2019)—; en otras, los riesgos formales propios del cine experimental se combinan con estrategias que muestran una voluntad de salir de los límites que son propios a ese tipo de cine, reforzando la narratividad (*El gran vuelo*, Carolina Astudillo, 2014) o el humor (*Sé villana*, María Cañas, 2013).

El objetivo de este capítulo es dar cuenta de esa evolución y contribuir al estudio del documental de metraje encontrado del siglo XXI. Partimos de la premisa de que esa forma se ha instalado en el panorama audiovisual como una posibilidad más de expresión, que supone un particular compromiso ético y estético, y aceptamos la imposibilidad de establecer un corpus que se pretenda exhaustivo. Como bien dice Antonio Weinrichter, hemos pasado de la invisibilidad por la escasez de obras, a la invisibilidad de la forma fílmica, paradójicamente, por su omnipresencia. Reconocemos no poder responder al reto que lanza con escepticismo el profesor madrileño: “A ver quién es el guapo que se lo ve [todo], que se enfrenta al vértigo de los millones de obras, de los millones de horas grabadas para decidir qué es interesante” (Weinrichter, 2014). No lo hemos visto todo, pero sí algunas obras a partir de las cuales nos atreveremos a caracterizar ciertas tendencias, y a proponer el nombre de Carolina Astudillo como una de las directoras más significativas del documental de archivo en el contexto español. Nos centraremos en ella, y más particularmente en su segundo largometraje, *Ainhoa, yo no soy esa* (2018), como ejemplo paradigmático de un tipo de cine de apropiación que no solo trabaja a partir del reciclaje de imágenes, sobre todo de cine doméstico y *amateur*, sino que muestra una decidida voluntad de cuestionar el archivo existente y de crear archivo. Pero antes dedicaremos algunas páginas

a la modalidad más general del metraje encontrado y al documental de archivo, proponiendo títulos de diferentes contextos culturales<sup>1</sup>.

## 2. UNA BIBLIOTECA EN TORNO AL METRAJE ENCONTRADO

En los años noventa del pasado siglo se reseña la primera ola de entusiasmo crítico por el audiovisual de metraje encontrado; parte de un relativo auge de los formatos audiovisuales de apropiación, reflejado en las muestras que organizan varias instituciones artísticas. Más allá de las exposiciones, las páginas que les son dedicadas (Tscherkassky, 1991; Hausheer & Settele, 1992; Wees, 1993; Bonet, 1993) permiten comenzar la tarea de teorización y categorización, cuestionar referentes y constituir un estado del arte de una forma que se siente como extremadamente contemporánea, si bien está presente en el audiovisual desde bien temprano<sup>2</sup>.

En la primera década del nuevo siglo, el metraje encontrado se convierte en la forma dominante en el cine experimental (Weinrichter 2004, 2007 y 2009; Blümlinger, 2013), lo que justifica la multiplicación de trabajos en torno a la modalidad. Los de Antonio Weinrichter (2009) y Gloria Vilches (2009) son fundamentales: el primero ofrece un recorrido histórico por la práctica, la teoría y la crítica del cine de metraje encontrado, desde las vanguardias hasta el giro digital, desde la escasez hasta la proliferación. Si bien no era la primera publicación sobre el tema en el contexto español (Bonet, 1993), sí es la más ambiciosa, por su amplia perspectiva cronológica y cultural, y por la variedad de formas abordadas. Su centro de interés es el cine de metraje encontrado experimental, pero se tratan también otras formas

---

<sup>1</sup> En este estado de nuestra investigación, hemos favorecido una perspectiva abarcadora y panorámica. En el corpus utilizado se cruzan formatos y géneros. Hemos tenido acceso a las películas citadas en plataformas (Filmin, YouTube, Vimeo, Hamacaonline.net) y en festivales de muy diferente dimensión (Clermont Ferrand, Cannes, DocumentaMadrid, Fenêtres sur courts de Dijon, Pantalla Latina (St. Gallen), Visions du Réel).

<sup>2</sup> Jay Leyda remonta estrategias de este tipo al origen mismo del cinematógrafo (Leyda, 1964, p. 13), aunque suele proponerse el uso consciente de las vanguardias como comienzo del gesto apropiacionista.

de apropiación, poniendo en evidencia cómo estas se relacionan con modalidades e instituciones tan diferentes como el cine de vanguardia, el documental de propaganda o la serie B más comercial. Es sin duda un trabajo excelente para descubrir una historia de las prácticas cinematográficas de apropiación y de los principales estudios que las documentan y definen<sup>3</sup>.

Gloria Vilches se concentra en el siglo que acaba de comenzar y en el contexto español. Toma así, en cierto modo, el relevo de Weinrichter, quien llamaba la atención acerca del cambio que había supuesto el giro digital, pero no podía entrar a fondo en dicha cuestión; Vilches aborda de frente un panorama que se ha visto radicalmente transformado por “el acceso masivo a Internet, el abaratamiento de la tecnología o la aparición de YouTube en 2005” (Vilches, 2009, p. 2). En este siglo está sin duda más avanzada la “permeabilización de los circuitos del cine y del arte” (Vilches, 2009, p. 2). Nos interesa insistir en este aspecto, en que “[l]a distinción entre cine y video es hoy menos operativa y trascendente que nunca y las etiquetas tradicionales de cineasta y videoartista han de ser matizadas” (Vilches, 2009, p. 3)<sup>4</sup>.

Esos dos trabajos se verán seguidos por otros muchos en los años inmediatos. En lo que concierne al contexto español, es de resaltar la necesidad que existía en su momento de colmar lagunas bibliográficas, particularmente en lo que se refería al cine de no ficción; esa coyuntura se conjugó con la oportunidad que representó el desarrollo de festivales de documentales y el momento boyante que disfrutaba la economía del país<sup>5</sup>. El Festival Punto de Vista de Navarra apoya importantes publicaciones (Weinrichter, 2007; Weinrichter, 2009), por

---

<sup>3</sup> Nos ha sido imposible durante la redacción de este trabajo volver a consultar algunas fuentes a las que habíamos accedido en otros momentos de la investigación. Esa circunstancia nos ha permitido leer con mayor atención la síntesis que de ellas realiza Antonio Weinrichter y poder confirmar su precisión y utilidad.

<sup>4</sup> Adoptamos una actitud semejante a la de Gloria Vilches, una concepción amplia y funcional de lo que es el cine. En ese sentido, nos interesa la reflexión de Gérard Leblanc (2012), quien considera que en el contexto digital la cuestión se desplaza de qué es el cine a qué es un filme. En el contexto actual, la “videoartista” María Cañas es premiada en festivales de cine, mientras que el “cineasta” Isaki Lacuesta interviene a menudo en los museos.

<sup>5</sup> La recesión provocada por la crisis financiera y del ladrillo supuso un frenazo a la actividad editorial de los festivales.



su parte, Documentamadrid lanza por las mismas fechas una serie de volúmenes, entre los que se cuentan algunos relacionados con el tema que aquí nos interesa, como *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* (García López & Gómez Vaquero, 2009) y *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Cuevas, 2010), cuyos títulos son bastante explícitos y a los que no dejaremos de hacer referencia en las páginas que siguen.

En 2015 se sitúa un nuevo hito en el estudio del metraje encontrado: la creación del *Found Footage Magazine*, editado por César Ustarroz y Alberto Alcoz. Una colaboradora de la revista, Ingrid Guardiola Sánchez, defiende también en 2015 su tesis doctoral: *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales*. Además de ofrecer bibliografía actualizada sobre el tema, este trabajo teoriza sobre diferentes aspectos relacionados con el metraje encontrado, entre ellos “nuevas problemáticas”, como son el lugar de la obra, del autor y del archivo; incluye, por otra parte, un práctico glosario. Se cierra así otro lustro de entusiasmo por las formas audiovisuales apropiacionistas, en el que numerosos estudios ofrecen nuevas síntesis y se concentran en obras o en autores que todavía faltan por tratar, al tiempo que van matizando los términos y nociones relativos al metraje encontrado (Blümlinger, 2013; Baron, 2013; Laderman & Westrup, 2014; Pisano, 2014; Ganem Müller, 2016)<sup>6</sup>. Tal vez sigan faltando trabajos al respecto (Weinrichter, 2014), pero ya es relativamente significativa la cantidad de estudios dedicados a las modalidades fílmicas de apropiación, sobre todo comparando la situación con la de hace dos décadas.

Resulta evidente la necesidad de establecer un paralelismo entre ese interés de los investigadores y la proliferación de las prácticas de apropiación más o menos formalizadas, pero también entre todo ello y la noción, la práctica y la cultura del archivo que impera en una sociedad hiperproductiva en términos de objetos de todo tipo, entre ellos, textuales y fílmicos. Volvemos a la paradójica situación de la invisibilidad por la proliferación (Weinrichter, 2014), y la preocupación por la imposible conservación de todas las imágenes, lo que lleva

---

<sup>6</sup> Sin contar los artículos y capítulos de libro dedicados a la modalidad y a creadores en particular.

a plantear la cuestión de la selección, de su devenir documento para devenir archivo (Maeck & Steinle, 2016), y a cuestionar la construcción de la memoria colectiva. Christa Blümlinger resalta precisamente “la transformación de la cultura de la memoria” al estudiar las bases del metraje encontrado; se trataría de un aspecto que habría que tener en cuenta al abordar ese deseo de archivo de la cultura digital, que habrían anticipado el videoarte y el cine de vanguardia y que iría en paralelo con la migración transmedia de las imágenes (Blümlinger, 2013, p. 25). Esta preocupación se encontraría en la base misma de la modalidad fílmica que nos interesa: se recurre a fondos de imágenes, sean estos analógicos o digitales, para crear obras que —más allá del carácter lúdico de algunas de ellas— se convierten en reorganizaciones, clasificaciones de ese archivo audiovisual, si no en cuestionadoras y creadoras de archivo. Esto es particularmente visible en los filmes que reciclan y resignifican materiales efímeros de la web (Laderman & Westrup, 2014), pero también en aquellas que ofrecen nuevas lecturas de archivos históricos (Cuevas, 2010; Araüna & Quílez, 2017; Oroz, 2018), revelando así significados y poniendo en evidencia los juegos de poder que determinaron esas representaciones y que fueron invisibilizados en su momento. Volveremos sobre estas cuestiones tras aportar algunas precisiones terminológicas.

### 3. PERO ¿DE QUÉ ESTAMOS HABLANDO? METRAJE ENCONTRADO Y DOCUMENTAL DE ARCHIVO

Metraje encontrado es la forma más literal para traducir al español los términos *found footage*, muy extendidos desde los primeros trabajos hasta hoy. ¿Son, en efecto, los más consensuales? ¿Remiten a una única modalidad audiovisual? Una rápida y no exhaustiva búsqueda bibliográfica bastaría para desengañar a quien así lo crea, pues bajo la nomenclatura de *found footage* encontraríamos forzosamente publicaciones referidas a 1) audiovisual de apropiación, obras creadas a partir de imágenes ya rodadas, normalmente con cierta distancia temporal y por alguien que no es la persona que remonta ahora esas imágenes y 2) un tipo de película de terror cuyo argumento gira en torno al hecho de haber encontrado imágenes rodadas previamente y que tendrán una incidencia particular en la trama (*The Blair Witch*

*Project*, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999; *REC*, Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007).

Es evidente que esta primera categorización comprende modalidades muy diferentes y no equivalentes: la segunda es muy concreta, un subgénero dentro del cine de ficción de terror, la primera es demasiado general, al hacer referencia a una modalidad que, si en sus orígenes se **vinculó** con la vanguardia, encontramos hoy en películas muy variadas, incluso pertenecientes a diferentes instituciones cinematográficas, que se relacionan con cine de ficción o documental, industrial y experimental, el audiovisual que se exhibe en la sala cinematográfica y el que circula por festivales y/o en plataformas.

Utilizaremos de manera general los términos más abarcadores ya consagrados (*found footage*, metraje encontrado) para referirnos al audiovisual, relacionado o no con la institución cinematográfica, creado a partir de imágenes ya existentes<sup>7</sup>. Entendemos que esta definición es muy amplia, pues engloba aquellos filmes que se limitan a la compilación, a través de un uso más o menos discreto de las posibilidades que otorga el montaje, y otros en los que se recurre a estrategias más violentas de manipulación directa de la imagen<sup>8</sup>. En cuanto a las etiquetas empleadas, las diferentes propuestas revelan aspectos particulares de la práctica fílmica, como las de *cinéma de emploi* (Brenez, 2002; Blümlinger, 2013) o cine de segunda mano (Blümlinger, 2013), que evidencian la reutilización de una imagen y su paso por diferentes operadores. La expresión *search footage* nos recuerda que, si bien es cierto que las obras de metraje encontrado se

---

<sup>7</sup> Se trata normalmente de imagen en movimiento, pero la fotografía fija suele ocupar un lugar destacado en los filmes que reciclan otros filmes. Algunos documentales recientes se construyen únicamente a partir de imágenes fotográficas, como *La nación muerta* (*The Dead Nation*, —*ara moart*—, Radu Jude, 2017), *Facce* (Cecilia Mangini, Paolo Pisanelli, 2019) o *Vaca mugiendo entre ruinas* (Ramón Lluís Bande, 2020).

<sup>8</sup> Que conciernen los efectos de *raccord*, pero también de *collage* dentro del mismo plano, contrastes entre las imágenes y la banda de sonido, *scratch* —distorsión de sonido e imágenes a partir de la parada y repetición de un breve fragmento del vídeo (Guardiola Sánchez, 2015, p. 42; la autora enumera las principales figuras utilizadas por el metraje encontrado)—, alteración matérica de la película, etc. Estrategias y efectos propios del cine experimental que se encuentran hoy en vídeos virales y masivos, remezclas que están de actualidad desde hace más de una década (Gil, 2010).

construyen a menudo a partir de imágenes halladas por casualidad, lo cierto es que normalmente estas aparecen durante un arduo proceso de búsqueda<sup>9</sup>; mientras que la de *net found footage* da nombre a las obras construidas a partir de imágenes recuperadas en internet.<sup>10</sup> Por su parte, a Jaimie Baron (2013) le interesa el *efecto archivo*, las implicaciones históricas de los reciclajes audiovisuales, sin olvidar los problemáticos *mockumentaries*, falsos documentales.

Nos centraremos aquí, precisamente, en un tipo de filme que comenzaremos identificando como *documental de archivo*, una etiqueta que, sin duda, hay que explicar, sobre todo por incluir dos términos muy manidos. Nos atrevemos a utilizar la palabra *documental*, como sustantivo, asumiendo los discursos críticos y teóricos que se han dado en torno al término estas últimas décadas, en las que ha ido cediendo terreno ante *no ficción*, una forma de reflejar su distancia, si no su emancipación con respecto a modalidades televisivas que dejaban muy poco margen a la creatividad. La no ficción es esa zona de nadie, en la que puede reivindicarse el aspecto referencial al tiempo que la subjetividad y la creatividad, lo que pone de manifiesto la libertad y la diversidad de las formas de lo real (Weinrichter, 2004, p. 11). Por esa evolución, creemos que podemos utilizar el término de documental, pues hoy, al menos en el ámbito de los estudios fílmicos, gracias al trabajo de teóricos y críticos, las nociones de no-ficción o de cine-ensayo se vinculan directamente con él. Las formas documentales que nos interesan aquí comparten las inquietudes formales y epistemológicas que se relacionan con esas tradiciones (Weinrichter, 2004; Weinrichter, 2007), así como con categorías más recientes e intermediales, como lo demuestran los corpus tratados en recientes volúmenes sobre documental (Fernández & Gabantxo, 2012; Fernández, 2014; Álvarez, Hatzmann & Sánchez Alarcón, 2015).

En cuanto al archivo, seguimos a quienes se han enfrentado a la noción desde un interés por la imagen, como Blümlinger, para definirlo como una reserva de saber colectivo, que cumple sobre todo las funciones de conservación, selección y puesta a disposición de

---

<sup>9</sup> Kikol Grau es uno de los creadores que reivindica esa etiqueta.

<sup>10</sup> En 2020 el festival Entrevues de Belfort dedica una sección a esta modalidad, de manera significativa, si bien las obras incluidas van de 2009 a 2020, la retrospectiva comenzó con *La société du spectacle* (Guy Debord, 1973).

los documentos, entre ellos, de las imágenes, fijas y en movimiento (Blümlinger, 2013, p. 33). Llegar a esta definición supone entender las negociaciones y juegos de poder necesarios para decidir quién y a partir de qué criterios fija el archivo —cuando no, más bien, lo impone—, sobre todo cuando se trata de archivos (más o menos) públicos (Derrida, 1995). Estas reflexiones avanzan el interés de Blümlinger por películas que cuestionan la historicidad social y estética, que incluyen una determinación teórica del archivo.

Así pues, si podemos denominar de modo laxo como documental de archivo toda obra que reivindique un carácter referencial<sup>11</sup> y utilice material de archivo, es un tipo particular el que aquí nos interesa: el documental que cuestiona el archivo —ya sea el tipo de documento archivado, ya sean las motivaciones y los criterios de su conservación, fijación, de su puesta a disposición— y, sobre todo, aquel que, al hacerlo, propone a su vez archivo, pretende crear archivo. Consideramos que ese cuestionamiento y esa voluntad crean fronteras entre diferentes categorías, aunque esos límites sean en ocasiones porosos. Numerosas obras recurren a archivos para confirmarlos, homenajearlos o expresar nostalgia hacia su referente. En *Instantes de una vida ajena* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 2003), *Ingrid Bergman, In Her Own Words* (Stig Björkman, 2015) o *Le regard de Charles* (Marc Di Domenico, 2019), por ejemplo, el componente biográfico es fundamental y el cuestionamiento del propio archivo es muy secundario y anecdótico. Basta comparar cualquiera de estos filmes con *African Mirror* (Mischa Hedinger, 2019), que reúne imágenes del archivo audiovisual y textual del suizo René Gardi (1909-2000) poniendo en evidencia su discurso colonial y racista; o con *Sucesos intervenidos* (AA.VV., 2014), que “cuestiona la inmediatez y la transparencia entre medio audiovisual e información inaugurada por el noticiero *Sucesos Argentinos* y luego asentada por el noticiero televisivo” (Celis Bueno, 2018, p. 213).

Estos dos ejemplos muestran la dificultad de categorizar, pues los filmes que acabamos de citar son muy diferentes. *African Mirror* se contenta con remontar archivos audiovisuales, consciente de la in-

---

<sup>11</sup> Véanse las páginas que Guardiola Sánchez (2015) dedica a la cuestión de la referencialidad.

compatibilidad de los discursos imperantes en los diferentes contextos (aquel en el que se produjeron las imágenes y los textos que constituyen la materia prima utilizada por Misha Hedinger y el momento actual), además de incluir algún texto que viene a completar la información de la que podía disponer el público inicial de las imágenes remontadas. Encontramos, así, estrategias no lejanas a las que reconocemos en *Caudillo* (1977), de Basilio Martín Patino, por ejemplo, donde es básicamente la yuxtaposición, de imágenes y de sonido, lo que va creando sentido. *Sucesos intervenidos*, por el contrario, es un muestrario de posibilidades de alteración de imágenes fílmicas, recurriendo, por ejemplo, al *scratch* varios de los cortos que conforman el filme. Insistimos, sin embargo, en el carácter documental de una película que remite a sus referentes históricos y a los diferentes contextos de producción y de recepción, perpetuados desde el título<sup>12</sup>.

Numerosos filmes interrogan la construcción de nuestro archivo audiovisual, multiplicando asimismo las estrategias de distanciamiento, o, al contrario, de identificación. Si las primeras pueden también ayudar a ganarse la complicidad espectral<sup>13</sup>, las segundas pueden, en último término, contribuir a la universalización de los aspectos tratados en el filme, recurriendo al efecto “no fue así, pero hubiera podido ser”, “no es ella, pero hubiera podido serlo”, que, paradójicamente, viene a reforzar la referencialidad; esta se ve, de ese modo, solo pasajeramente vulnerada, como demuestran las ficciones creadas en obras como *My Mexican Bretzel* o *Il Varco* (Federico Feloni y Michele Fanzolini, 2020), dos películas que reciclan archivos privados, en su mayoría de cine *amateur*, textos íntimos, cartas y diarios. El componente ficcional es significativo: Núria Giménez Lorang inventa una trama que no se corresponde con las vivencias de la mujer que vemos en pantalla, Federico Feloni y Michele Fanzolini engarzan textos e imágenes de distintos autores otorgándoles un origen unitario y ficticio; pero el elemento documental es asimismo esencial y contri-

---

<sup>12</sup> Sin la misma dimensión institucional, el proyecto nos hace pensar en los reciclajes que se llevaron a cabo a partir de las películas huérfanas de *Your Lost Memories* en España (Álvarez, 2015).

<sup>13</sup> Es toda la ambigüedad del humor, que impone la complementariedad de dos gestos espectraliales, la distancia y la adhesión, como muestran, por ejemplo, los filmes de María Cañas.

buye a construir una memoria vivencial y emotiva de los contextos retratados.

Podríamos considerar como contrapunto a estos filmes aquellos que “desficcionalizan” imágenes para construir una reflexión metamedial, que se une, a menudo, a otras de mayor amplitud sociológica<sup>14</sup>. Es el caso de los conocidos ensayos *godardianos*, o de las *videomaquias* de María Cañas, que ya hemos citado varias veces en estas páginas, podríamos asimismo referirnos a algún trabajo de María Ruido, como *Mater amatísima* (2017), cuyo subtítulo resulta lo suficientemente explícito: *Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio*. Se trata de un ensayo visual sobre la representación de la maternidad, que recurre a materiales heterogéneos —cinematográficos y televisivos—, a los que se unen imágenes familiares de la propia cineasta. El uso actual del Super-8 para esas secuencias desvela una voluntad de devenir archivo, de apurar el paso del tiempo —las imágenes, además, se alteran, se pone en evidencia la manipulación y se incrementa la sensación de antigüedad—. Lejos de la utilización de este tipo de imágenes autobiográficas en otros filmes (Cuevas, 2010), las de Ruido forman parte de un entramado en el que la directora se limita a servir de reflejo, de punto situado. La obra de Carolina Astudillo nos dará otros ejemplos de este empleo del archivo propio, así como de otros reciclajes de cine doméstico.

---

<sup>14</sup> Otro tipo de utilización realiza Franck Beauvais (*Ne croyez surtout pas que je hurle*, 2019). Descontextualiza miles de planos para construir la cadena de imágenes que ilustra el texto autobiográfico que lee a lo largo del metraje del filme. Merecerían asimismo tratamiento aparte las propuestas de recicladores como Nicolas Provost o Mathias Müller y Christoph Girardet, por la extrema relevancia que en ellas adquiere la función poética.

#### 4. DE LO ÍNTIMO Y DE LO HISTÓRICO

En 2010, Efrén Cuevas dedicaba un capítulo a las variaciones del documental realizado con cine doméstico, entendiendo ya entonces que hacía tiempo que “el cine doméstico dejó de ser una curiosidad ignorada por los creadores audiovisuales, para convertirse en un valioso material de trabajo con el que modelar obras de diferente carácter, desde la divulgación histórica hasta el cine experimental” (Cuevas, 2010, p. 121). Se trata de unas páginas fundamentales, por ofrecer un corpus significativo de películas que se construyen a partir de ese material, en principio privado, y por la variedad de esos filmes:

desde las propuestas ensayísticas de Berliner o Smolders, hasta las versiones alternativas de la Historia planteadas por Forgács o Nakamura/Ishikuza, o la recontextualización ficcional de Manskij, para llegar a reciclajes de corte autobiográfico tan sugerentes como los realizados por Burkhard, Trunk, Marazzi o Suri, o a los mestizajes de lo profesional y lo doméstico que plantean McElwee o Arlyck<sup>15</sup>.

Las películas domésticas se cuentan entre los materiales más utilizados por los reciclajes contemporáneos, y los ejemplos empiezan a multiplicarse en el contexto español. Nos interesa señalar que Cuevas no encuentra, en esa área cultural, en el momento en el que escribe su trabajo, filmes equiparables a los de otras cinematografías. Considera, así, entonces, *Un instante en la vida ajena* “un caso singular en la cinematografía española, pues se trata del primer —y hasta la fecha último— largometraje que ha reivindicado el material doméstico como registro sociohistórico y en una escala pública relevante” (Cuevas, 2010, pp. 134-135), aunque el discurso que vehicula, como reconoce el investigador, está lejos de la complejidad presente en los otros títulos estudiados<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Más allá de este capítulo, todo el libro es de gran valía: Cuevas consiguió reunir en él a figuras centrales de la teoría del cine doméstico y amateur, tanto críticos como creadores. Aporta el investigador la tradición del estudio sobre esa modalidad, más desarrollado en otros contextos culturales.

<sup>16</sup> Ver Paz y Mateos-Pérez (2015), que le dedican un capítulo de libro.



La situación es muy diferente en la actualidad (Cuevas, 2018). *My Mexican Bretzel*<sup>17</sup> ya no es una excepción, sino el producto de un contexto cultural en el que ha madurado una reflexión sobre el quehacer fílmico a partir de imágenes ajenas y, entre estas, de cine doméstico. En efecto, en los últimos años se han multiplicado estos filmes —*Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005), *Your Lost Memories* (Miguel Ángel Blanca, Alejandro Marzoa, 2012), *Después de la generación feliz* (Miguel Ángel Blanca, 2014), *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017), *The Only Year that I Remember* (Alberto van den Eyden Gray, 2019), entre otros—. Muchos son de tonalidad autobiográfica o familiar, pero la reflexión que proponen suele ir más allá del ámbito privado, y la dimensión histórica y sociológica —más evidente en el filme de Ruesga— suele cruzarse con un cuestionamiento sobre el propio archivo fílmico utilizado. Se hace de manera explícita en *Memorias, norias y fábricas de lejía* (María Zafra, 2011), cortometraje reseñado por Elena Oroz (2018), quien establece un paralelismo, por la reflexión sobre el archivo y por utilizar imágenes de cine doméstico, entre este filme y la obra de Carolina Astudillo, sin duda una de las documentalistas hispanas más importantes de la última década. Su filmografía se compone actualmente de tres largometrajes y siete cortometrajes, en los que la utilización de metraje encontrado, en su mayoría doméstico, es fundamental<sup>18</sup>.

Los dos ejes temáticos de su obra, la memoria de las mujeres y la memoria histórica, se articulan en torno a la noción de archivo, que resulta explícita en sus filmes: no solo porque para su realización recurre a archivos —filmotecas de Cataluña y Valencia, Filmoteca española, y otras instituciones, además de archivos familiares privados—, sino porque representan esa preocupación por cuestionar los fondos con los que contamos, lo cual supone desvelar, revelar los criterios de clasificación e identificar las lagunas, espacios vacíos, ausencias que han determinado, que están determinando, nuestra representación de la historia y que son esenciales para definir la memoria afectiva, al

---

<sup>17</sup> Núria Giménez Lorang reconoce haber leído el libro de Cuevas y lo cita como influencia (Sancho París, 2020).

<sup>18</sup> Véase la página de la realizadora, [Carolina Astudillo—Realizadora de documentales](#)

“codificarse en torno a la experiencia emocional” (Araüna & Quílez, 2017, p. 35).

La realizadora reivindica el magisterio de Patricio Guzmán, el cineasta chileno de la memoria, pero también, y, sobre todo, el de Péter Forgács y Chris Marker, dos directores que han cuestionado las imágenes y construido relatos *contrahegemónicos* desde la forma del cine-ensayo<sup>19</sup>. Como el primero, Astudillo privilegia la utilización de archivos privados, de cine doméstico, aquellos que le permiten ofrecer el “contraplano de la Historia” (Binimelis, 2021); como el segundo, la realizadora —que ha estudiado periodismo y sociología y adora la literatura— otorga al texto una importancia fundamental. Este tiene, de hecho, un papel protagónico, aparece en escritos insertos y en una banda sonora extremadamente rica y variada<sup>20</sup>, compuesta de música, de sonidos diversos y de palabras, las de la autora, las de las mujeres retratadas y las de muchas otras, como Emma Goldman, Virginia Woolf o Gabriela Mistral en *El gran vuelo* (2014), o Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Frida Kahlo o Anne Sexton, entre otras, en *Ainhoa, yo no soy esa* (2018), su segundo largometraje.

Nos centraremos aquí en este último filme, pues presenta significativas novedades con respecto al trabajo anterior de Astudillo, que ya ha sido, por cuestiones evidentes de cronología<sup>21</sup>, más tratado hasta ahora por la crítica; algo que no podemos más que saludar, ya que **constituye** un complejo y hermoso ejercicio, que reúne experimento y narratividad, que articula lo íntimo y lo histórico, una impronta característica de toda la obra de Astudillo, y que supuso en su mo-

---

<sup>19</sup> Se trata de dos realizadores omnipresentes en la bibliografía sobre metraje encontrado que hemos citado.

<sup>20</sup> Alejandra Molina trabaja regularmente con Astudillo en ese aspecto, aunque su rol en el diseño del sonido de sus filmes varíe (Oroz, 2021). La cineasta cuenta con un verdadero equipo creativo, del que forma parte además la montadora Ana Pfaff (García López, 2021).

<sup>21</sup> La película se estrenó en 2014, pero, sin duda, el interés que ha despertado tiene que ver también con el que existe ya desde hace algunas décadas por la memoria de la Guerra Civil y el franquismo, y que incluye reivindicaciones desde los movimientos sociales pero también “a través de distintos artefactos culturales que, desde lo literario o lo audiovisual, han planteado nuevas preguntas sobre ese periodo histórico” (Araüna & Quílez, 2017, p. 21). Véanse, además, los artículos de Quílez (2016) y Oroz (2018).

mento un gesto innovador en el terreno del documental de archivo en España. En lo que se refiere a ese primer largometraje, en realidad, deberíamos más bien hablar de una serie de filmes que giran en torno a Clara Pueyo, una militante del PSUC encarcelada en los primeros años del franquismo y desaparecida tras una fuga de la prisión de Les Corts. Astudillo se interesa por la figura al realizar su primer documental, *De monstruos y faldas* (2008), película de fin de estudios. En este cortometraje conocemos a familiares de cuatro mujeres que se encontraron en el bando perdedor tras la guerra civil y fueron encarceladas en la misma prisión femenina: Rosa Mateu, Francisca Conejero, Isabel Cánovas y Clara Pueyo. La historia de esta última intrigará de manera particular a la realizadora, quien dedicará los años siguientes a indagar en la trayectoria de la militante valenciana, convencida de que conseguiría resolver el misterio de su desaparición (Binimelis-Adell, 2021). *El gran vuelo* se centrará ya en Clara, punto de llegada y de partida, ya que el tercer largometraje de la realizadora, *Canción a una dama en la sombra*, recrea acontecimientos y personajes de su entorno próximo<sup>22</sup>.

*Ainhoa, yo no soy esa* retrata a otra figura femenina: Ainhoa Mata Juanicotena (1971-2006). La vemos en películas domésticas, imágenes felices, de familia modelo, pero el filme contará también lo que no dicen esas imágenes, la decadencia, la enfermedad del padre, la deriva de Ainhoa hacia las drogas antes de llegar al suicidio<sup>23</sup>. La joven pertenece a lo que se ha llamado la *generación x*<sup>24</sup>, formada, en el contexto español, por los hermanos y hermanas pequeñas de quienes protagonizaron la Movida. En el caso de Ainhoa, se trata más de rock

---

<sup>22</sup> La protagonista es la cuñada de Clara, quien se quedó en España mientras que su marido sufrió en el exilio y murió en un campo de concentración. Hay que añadir a esa serie *El deseo de la civilización. Notas para El gran vuelo* (2013), cuyas imágenes y comentarios serán integrados en el largometraje pero que tiene entidad por sí mismo como cortometraje.

<sup>23</sup> Ver Odin, 2010, su categorización y su descripción del cine doméstico, desde una perspectiva pragmática que incluye figuras estilísticas de la modalidad. Otras investigadoras, como Sappio (2016), han trabajado la evolución que han supuesto el giro digital y la evolución de la institución familiar para esa modalidad del cine *amateur*.

<sup>24</sup> El término se popularizó para referirse a los nacidos entre 1965 y 1980 tras la publicación de la novela de Douglas Coupland (*Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, 1991).

radical vasco que de música pop, y de un universo *underground* en el que las drogas eran muy habituales, pero también un apolitismo que la protagonista comparte con tanta gente de su generación. La realizadora, sin embargo, nos invita desde las primeras imágenes a contextualizar y a no olvidar el componente político, lo que forzosamente nos llevará a replantearnos también ese apolitismo, sobre el que podemos entender el peso de la capa de plomo que una dictadura de casi cuarenta años dejó en la población que la sufrió.

A diferencia de *El gran vuelo*, Astudillo se incluye en el filme de manera performativa, introduciendo sus propias imágenes —de archivo, de su álbum familiar de cine doméstico, y otras actuales, rodadas en Super-8—, su cuerpo y sus experiencias, a partir de las cuales establecerá paralelismos con Ainhoa. El primero es, precisamente, el de haber nacido en dictadura: la de Franco, la una; la de Pinochet, la otra. La voz de la cineasta nos informa de que el régimen franquista decidió incluso el nombre de Ainhoa, bautizada como Lucía, porque no se permitió a sus padres, emigrados a Barcelona, dar a la pequeña un nombre vasco, el único, en realidad, que utilizará toda su vida. Las películas domésticas de Carolina y Ainhoa se muestran ahora en montaje paralelo: bebés, rodeadas de familiares felices; pero nada es inocente, la voz en *off*, la de la propia realizadora, sigue empeñada en recordárnoslo: las imágenes de la infancia crean la memoria de la infancia, pero también lo hace su falta; sus propios filmes familiares la llevan a evocar los que no pudieron tener los descendientes de los desaparecidos chilenos, quienes se vieron enfrentados a la falta de información, de imágenes, de archivos.

La ausencia no es solo una temática del cine de Carolina Astudillo, sino su motivación para abordar el archivo: parte de lo existente, de lo que ha sido conservado, para poner en evidencia algo que falta, ya sea una persona o un discurso. La ausencia de Ainhoa hace necesario este filme, así como la de Clara Pueyo había propiciado *El gran vuelo*<sup>25</sup>. Sin embargo, el origen de las dos películas fue muy diferente: a la escasez de documentos relativos a Clara Pueyo, se opone la ava-

---

<sup>25</sup> Véanse (Quílez & Araña, 2019) y las páginas que dedica al filme Isabel Cadenas Cañón en su libro *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea* (2019). Será precisamente ella quien lea los textos de Ainhoa en el filme de Astudillo.

lancha de archivos de Ainhoa: las películas domésticas que su padre rodaba de modo casi compulsivo, los filmes *amateurs* que ella misma rodó<sup>26</sup>, grabaciones sonoras, fotografías, diarios íntimos y otros textos poéticos y narrativos escritos por la joven; objetos y archivos que su hermano Patxi ha dado a Carolina Astudillo para que no terminen en un mercadillo.

La película establece un dispositivo para integrar esta heterogeneidad: toma la forma de una imposible misiva filmada de Carolina a Ainhoa; se trata, pues, de un filme en segunda persona, que asume su subjetividad y, como ya avanzamos, no teme entrar en el terreno de lo íntimo. Un yo escribe a otro yo, dos voces se hacen eco: la de Carolina, quien lee su carta, y la de Ainhoa, cuyos textos son leídos por Isabel Cadenas Cañón. Son ejemplos de expresión *autoginográfica*, un tipo de escritura que surge de lo personal, pero interactúa “con los discursos culturales y sociales de su contexto de producción”, en los que la mujer que escribe se considera como “un individuo de segunda” (Araüna & Quílez, 2019, p. 218)<sup>27</sup>. De hecho, los filmes de Carolina Astudillo reúnen muchas de esas palabras autoginográficas que se expresan en primera persona; en ese sentido, se establecen paralelismos entre los diarios de Ainhoa y los de la Carolina, pero también los de otras mujeres —algunas de las cuales recurrieron asimismo al suicidio—: Virginia Woolf, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Frida Kahlo, Ane Sexton, Susan Sontag. El filme se convierte así en contenedor de otras voces y otras experiencias que reflejan e iluminan las de Ainhoa, pero también las de Carolina y, sobre todo, las de otras mujeres.

---

<sup>26</sup> Véase Nogales Cárdenas & Suárez Fernández (2010) para la cronología del cine doméstico en España.

<sup>27</sup> Araüna y Quílez parten del análisis que hace Meri Torras sobre la epístola privada y lo aplican a la voz de Clara Pueyo en *El gran vuelo*.

## 5. EXPERIENCIAS FEMENINAS, ALIANZAS FEMINISTAS

Carolina Astudillo cuenta historias, reúne elementos, pero también teoriza a partir de todo ello, consciente de la empresa en la que se ha comprometido su obra: “Este corpus testimonial crea nuestra genealogía como mujeres, esa que a lo largo de los años se ha visto oscurecida y fragmentada”<sup>28</sup> (*Ainhoa, yo no soy esa*). Consideramos que es valiente y difícil por su parte establecer genealogías que pasan por Ainhoa y por su madre, mujeres —asumimos la provocación— “olvidables”<sup>29</sup>, que no han hecho nada, más allá de cumplir con su función de esposa y madre y de hija y hermana confundida y desesperada. Creemos que en esa circunstancia reside gran parte de la fuerza y el significado de la obra y del trabajo de archivo que propone Astudillo.

El paso del tiempo, que refleja de manera tan demoledora el cine doméstico, se hace más cruel en el filme por el avance de la enfermedad del padre; es visible en los cuerpos y en las voces de los personajes, en sus ropas y en los objetos que los rodean. La película insiste de ese modo en el contexto cultural, la dimensión histórica pasa por las generaciones que se suceden al mismo tiempo que los movimientos socioeconómicos y políticos: el desarrollismo, el milagro económico español de los años 60-70, la crisis y la desilusión de la Transición hacia la democracia. La mirada y la figura del padre, cineasta *amateur*, es desmenuzada, símbolo de una época en plena mutación. Pero si la película se opone al orden patriarcal, cuestionando el archivo existente para proponer otro alternativo, no es tanto en la negación de esa figura, que aparece debilitada<sup>30</sup>, sino en el análisis de la construcción de

---

<sup>28</sup> *El gran vuelo* incluía explícitas reflexiones sobre la representación en función del género y la clase.

<sup>29</sup> Es cierto que suelen favorecerse las representaciones de figuras pioneras o con carácter de liderazgo. Así, en lo que se refiere al contexto que podríamos vincular con Clara Pueyo, Núria Araúna y Laia Quílez nos recuerdan que la representación “se ha centrado en nombres insignes de “mujeres ejemplares” reivindicadas y reivindicables como patrimonio de algunas fuerzas de la izquierda”, aunque también subrayan las investigadoras que otras experiencias femeninas han sido representadas desde la ficción (Araúna & Quílez, 2017, p. 23).

<sup>30</sup> Aspectos bien significativos, teniendo en cuenta que el padre es la figura tutelar, autorial, tradicional del cine doméstico, incluso *amateur*. En 2019, la jornada *Tuer le père: femmes derrière la caméra dans les films de famille* (IRCAV, Univer-

una subjetividad femenina y en la afirmación de nuevos vínculos, los de una sororidad que toma la forma de una memoria femenina y que nace de la proposición de compartir experiencias entre las mujeres, quienes, en su diversidad, han vivido la menstruación, el aborto, la precariedad, los abusos sexuales o el suicidio. Son experiencias que no han sido suficientemente representadas desde la perspectiva femenina, que no cuentan con el archivo necesario, que la cineasta se propone contribuir a elaborar, aunque ello suponga revelar la dificultad de la representación.

La menstruación constituye un motivo muy presente en los diarios de la protagonista del filme, quien se encuentra en varias ocasiones aterrorizada frente a la incertidumbre del embarazo. Del yo al tú, del tú al nosotras, Carolina Astudillo sintetiza las connotaciones culturales y patriarcales asociadas con la regla, un tema tabú en nuestras sociedades y en sus producciones culturales, mientras que “En los diarios escritos por mujeres, la sangre que fluye o deja de fluir es un tema presente.” (*Ainhoa, yo no soy esa*). ¿Qué imágenes ir a buscar? Por supuesto, no las hay en el cine doméstico, la menstruación es aun así del dominio de una sociedad patriarcal y capitalista que la ha convertido en fantasía de la feminidad, y la ha teñido de azul. Los hombres se han ocupado de estas cuestiones femeninas y las mujeres se han acostumbrado a evacuarlas de su expresión pública, careciendo de formas de representación: ¿cómo mostrar la menstruación en el cine? ¿Cómo mostrar un aborto? Para insistir en esa carencia, el tratamiento de los dos motivos corresponde a momentos en los que tenemos en la pantalla la película sin imágenes: la línea roja que marca el final de la película analógica evoca el color menstrual en algún momento en que se evoca el tema, pero nada entra en el plano en los minutos en los que se trata el aborto. La realizadora extrema en este punto el paralelismo con *Ainhoa*: cuenta en el filme haberse quedado embarazada durante la escritura del guion y cómo sus amigas, pero también las palabras de la escritora Gabriela Wiener, Sylvia Plath o las de la propia *Ainhoa* la ayudaron: “Decidí abortar, no fue fácil tomar la decisión. La carta de *Ainhoa* fue muy importante, la lectura de la experiencia de otras

---

sité Sorbonne Nouvelle–Paris 3, 9 de diciembre) cuestionaba, precisamente, esa figura.

mujeres nos puede ayudar a tomar el control de nuestras vidas. Más aún cuando a lo largo de la historia nos hemos visto privadas de esos relatos”.

Esa voluntad de compartir experiencias femeninas, de crear archivo de ellas, se enfrenta pues con la dificultad de plasmar en imágenes, esas mismas experiencias<sup>31</sup>; en lo que se refiere a las mujeres, esa dificultad refleja la más básica de decirse, de contarse, algo evidente en el caso de Ainhoa. La inflación de imágenes que nos la muestran, no evita el misterio. El título lo dice claramente: *Ainhoa, yo no soy esa*. Vemos en pantalla a una niña desenvuelta y segura de sí misma, que se convierte en una joven amante de la fiesta y de apariencia sexy, remitiendo a otras representaciones heteronormativas. Los testimonios de sus conocidos no cambian mucho esta imagen, solo uno la matiza, reforzando la voluntad del filme de dar un reflejo más fiel del personaje, ayudándose de los escritos de la joven, que muestran un mundo interior muy rico y sombrío, al tiempo que una auténtica pulsión, si no ambición, literaria.

Estos elementos nos llevarían hacia cuestiones que exceden nuestra intención en este capítulo, pero que es necesario esbozar para entender la voluntad de archivo del filme. Astudillo quiere creer que es cierto que escribimos siempre un diario para otra persona, esperando que un día sea leído. Los escritos de Ainhoa no se limitan, por otra parte, a las convenciones de ese subgénero literario, calificado a menudo de femenino: escribe misivas imposibles (al niño que no nació, a su madre, sin llegar a enviar la carta), otro subgénero femenino (Quílez & Araüna, 2019), y otros textos, que van de la prosa poética a la narrativa. ¿Cómo asumir una voz autoral con tanta inseguridad, con tanto camino por recorrer? Ainhoa no publicó sus textos, pero el documental les da entidad literaria, convirtiéndose en una especie de antología, permitiendo que lleguen a un receptor. De nuevo, Carolina Astudillo evita simples conclusiones individuales, entendiendo que las

---

<sup>31</sup> Quiso grabar el proceso, pero decide finalmente no incluir las imágenes en la película, considerando que no consiguen representar el momento. Se incluyen en la cinta momentos sin imágenes, durante las cuales la banda de sonido da cuenta, por ejemplo, de cómo se administran medicamentos. Ante esa dificultad, ayuda la metáfora: la primera imagen tras ese paréntesis será la de una granada cortada en dos en la mano de la realizadora.



diferentes Ainhoas y muchas de sus reacciones e inseguridades corresponden a un contexto particular:

En los noventa se vendió un discurso de modernidad y progreso que no era real y los jóvenes estaban perdidos. En la vida personal ocurría lo mismo. Una de las amigas de Ainhoa me decía: “Vivíamos en una sociedad muy moderna, pero los códigos entre los hombres y las mujeres seguían siendo los mismos de nuestras madres. Pasábamos tardes enteras al lado del teléfono, esperando una llamada” (Binimelis, 2021, p. 66).

No olvidemos lo que han atravesado esas generaciones representadas en el filme. La protagonista de *El gran vuelo* tuvo la oportunidad de ver a una mujer entrar en el gobierno y ella misma pudo votar, pero su hija, si no hubiera muerto de hambre<sup>32</sup>, habría necesitado el permiso de su marido para trabajar, y toda su vida hubiera estado definida por la presencia o la ausencia de una figura masculina. La del padre, que Ainhoa ve desaparecer, víctima de una enfermedad degenerativa, o la del esposo. La generación x española es sin duda una generación bisagra (Scholz, 2021, p. 53), empujada hacia una rebelión sin objetivo y sin haber tenido el tiempo de crearse nuevos referentes<sup>33</sup>.

## 6. CONCLUSIÓN

Carolina Astudillo reconoce el magisterio de quienes se han enfrentado con las imágenes existentes para construir una memoria contrahegemónica: ya nos hemos referido a Marker y a Forgács, todavía

---

<sup>32</sup> Uno de los momentos más emotivos del filme, pero también uno de los que mejor muestra la capacidad de la directora para trabajar con el archivo, favoreciendo al mismo tiempo la distancia y la emoción.

<sup>33</sup> La cineasta Roser Aguilar nació el mismo año que Ainhoa, en la entrevista citada analiza el peso generacional y de género. Sin duda es imprescindible tener en cuenta esta variable, como, en función de los contextos, otras de clase. Àngel Quintana se refiere también al componente generacional en el caso de Isaki Lacuesta: la del director es también la generación de quienes han nacido y crecido en dictadura, lo que hizo que entendieran muy pronto que podían gozar de libertad, intentando no lastrarse demasiado, no preocuparse del dinero o del éxito y evitando ciertas responsabilidades (Quintana, 2018, p. 53). El filme de Astudillo insiste, sin embargo, en la dificultad de gozar de esa libertad cuando ni siquiera se tienen las herramientas necesarias para afianzar la propia subjetividad.

no a Marazzi, cuyo *Un'ora sola ti vorrei* (2002) es una influencia evidente de la película que acabamos de comentar. Como hizo Marazzi con su madre, Carolina Astudillo extrae a Ainhoa de las películas domésticas, de las imágenes felices, en un intento de comprender la complejidad del personaje y las circunstancias que lo llevan a la muerte. Se atreve a dar un paso más que Marazzi, construye para ella una comunidad de apoyo, formada por mujeres de diferentes espacios, que supera la cuestión temporal y a la que pertenece la propia realizadora, quien se expone para proponer esa alianza. Al hacerlo, pone en evidencia la dificultad de crear un archivo de las experiencias femeninas, de aquellas que permanecieron no dichas, tabú, en una sociedad patriarcal y misógina. Su firme voluntad performativa es evidente, sus filmes ofrecen una lectura crítica de los archivos ya existentes, superponiendo valores feministas a los que se relacionaron con esas imágenes, en una perspectiva de empoderamiento de género (Oroz, 2018).

Si Astudillo sigue el camino de Marazzi, otras jóvenes realizadoras siguen los pasos de la directora de *El gran vuelo*; como ella, revisitan imágenes que han vehiculado, en otros momentos, imaginarios patriarcales. Cuentan la historia de mujeres anónimas, las sacan de ese anonimato, les dan un nombre —Clara Pueyo, Benjamina Miyar (*La calle del agua*, Celia Viada Caso, 2020), Dolores Iturbe Arizcuren (*Dolores*, Allison Figueroa Rojas, Elda Isabelina Ortiz Rivas, Martín Fariás Zúñiga, 2021)— y muestran unos rostros que habían quedado limitados, en el mejor de los casos, a la sala de proyección familiar. Se hace así patente la voluntad de crear nuevos archivos en los que se desnaturaliza la mirada masculina heteronormativa, pero, además, se llevan a la esfera pública temas desdeñados tradicionalmente por ser “cosas de mujeres”, subrayando su dimensión política. Son todas ellas maneras de completar y hacer más compleja la historia, que se enriquece con afectos y discursos a partir de los cuales podemos construir de otra manera las memorias colectivas.

Magisterio, ¿herencia? Es la palabra que interrogan la propia Astudillo y el dramaturgo Juan Mayorga en la pieza que han compuesto para el CCCB, realizada a partir de imágenes de cine doméstico. El texto de esa cápsula audiovisual, más allá de otros contextos semánticos que crea el filme, parece poner palabras a la situación de los y las creadoras audiovisuales ante un legado que aumenta exponencialmente, de día en día:

Pueden seguir mis pasos, o desviarse de ellos, o caminar en sentido contrario. Una herencia [...] no es un regalo, impone obligaciones, compromete. Una herencia puede ser rechazada. Llegas a un lugar y descubres algo que dejó alguien que antes que tú estuvo allí. Tienes que deshacerte de ello o hacer algo con ello, aunque sea hacer como que no existe. Todos hemos vivido algo así. Hay que dar continuidad, hay que interrumpir, todo el mundo está dando respuesta a esas preguntas a cada paso.

Eso es lo que llevan haciendo desde hace décadas quienes trabajan con metraje encontrado, quienes responden al legado visual de manera reflexiva y crítica, pero también desbordante de creatividad. Hemos querido mostrar en estas páginas que esa voluntad de respuesta está más que nunca a la altura de la herencia recibida, pero cerramos el capítulo y queda todo por decir, quedan categorías por definir, películas por reseñar; inmersos como estamos en un maremágnum de imágenes, su reciclaje se impone como una modalidad audiovisual tan diversa como las obras que la integran y se escapa a síntesis e intentos unificadores. Esperamos al menos haber conseguido mostrar que el documental de archivo, con su voluntad referencial, cuestiona nuestros saberes y las estrategias de poder en las que estos se apoyan, nos invita a dar respuesta, revelando, desvelando lo que no supimos descifrar en su momento, proponiendo alianzas o, simplemente, lanzando catárticas carcajadas que nos ayuden a continuar.



# ‘The city is big; the image small’. Usos profanos del archivo en el documental contemporáneo

SONIA GARCÍA LÓPEZ  
*Universidad Carlos III de Madrid*

*Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común.*

Giorgio Agamben, Profanaciones

*Comencé a pensar en el uso de forma biográfica, como un viaje a través de las cosas. Por lo tanto, mi archivo útil incluye muchas cosas, cosas viejas y gastadas, por las que llegué a sentir mucho cariño.*

Sara Ahmed, *¿Para qué sirve?*

## 1. INTRODUCCIÓN: EL ARCHIVO Y LA CIUDAD

En un ensayo sobre el mediometrage *Get Out of the Car* (2010), su director, Thom Andersen, relataba que, mientras estaba trabajando en esta película y alguien le preguntaba por ella, solo podía responder que estaba diseñada para destruir su reputación como cineasta (Andersen en Webber, 2017, p. 223). Los primeros minutos del filme parecen confirmar aquella afirmación: contra un cielo azul intenso se recorta la estructura metálica, herrumbrada, de una gigantesca valla publicitaria. La ausencia de carteles en ella la hace aparecer como una construcción enigmática, arcaica y a un tiempo futurista. En *off*, escuchamos la voz de alguien que arrastra lo que parece un carrito de supermercado; alguien que, en su deambular, manifiesta su sorpresa ante quien apunta su cámara Bolex hacia esa estructura metálica:

-What do you make?

-It's a documentary about signs.

- But there's nothing there! It's empty.
- It's kind of a film about absence.
- When you make a movie about somethin'... Call me.

Sin embargo, el cineasta persiste melancólicamente en su empeño, y *Get Out of the Car* se define, desde los créditos de apertura, como “una sinfonía urbana en 16mm compuesta por anuncios publicitarios, fachadas de edificios, fragmentos de música y conversaciones y lugares sin marcas donde un día existieron emblemas culturales desaparecidos”. *Get Out of the Car* es también “una consideración de la música hecha en Los Angeles (y otros pocos lugares) entre 1941 y 1999”. Donde la música se detiene, parecen comenzar las imágenes que, como nos indica el rótulo que precede a las primeras escenas de la película, fueron filmadas en Los Angeles entre enero y febrero de 2001 y enero y septiembre de 2009.

En *Los Angeles Plays Itself* (2003), Andersen desarrollaba la hipótesis de que, a pesar de estar sobrerrepresentada en el cine de ficción, la ciudad de Los Angeles no ha sido objeto de verdadera consideración —en el sentido que esta palabra tiene cuando se refiere a las muestras de atención y de respeto— más que en contadas excepciones. En el sentir del cineasta, cabe agradecer esas pocas muestras de consideración, sobre todo, a la mirada extranjera: *Shop Model* de Jacques Demy (1969) y *Mur Murs* de Agnès Varda (1981) son dos buenos ejemplos, pero también películas realizadas por cineastas estadounidenses en los márgenes de la industria: *The Exiles* (Kent MacKenzie, 1961), *Killer of Sheep* (Charles Burnett, 1978), *L.A.X* (Fabrice Ziolkowski, 1980) y *Los* (James Benning, 2001).

Poco a poco, Andersen se obsesionó con la idea de hacer una buena sinfonía urbana de Los Angeles, y es así como surgió *Get Out of the Car*, un archivo vivo, pero azaroso, de la ciudad californiana. Lejos de estar gobernado por las lógicas de la memoria cultural —sujeta a unos principios predeterminados en virtud de los cuales las acciones de seleccionar y coleccionar sientan las bases para la articulación de identidades colectivas y se orientan a la posteridad (Assmann, 2008, pp. 98-100)—, el principio organizador de este archivo obedece, más bien, a los afectos y al deseo del cineasta. Si responde a una idea de memoria, es la de la memoria personal, obsesiva en ocasiones y, casi siempre, agujereada irremediabilmente por el olvido.

Andersen se había resistido a documentar su interés por las vallas publicitarias deterioradas al considerarlo un lugar común en el arte contemporáneo. Sin embargo, el 22 de febrero de 2009 decidió filmar una que se encontraba cerca de su casa y que el cineasta encontraba particularmente bella. Advertía en ella el principio de un reproche: "You cowardly fool, I won't stay like this forever" (Andersen en Webber, 2017, p. 222). A partir de ahí, *Get Out of the Car* fue encontrando otros motivos a través de los que documentar, poniéndolos en primer plano, los aspectos de la ciudad que solo aparecen como telón de fondo en miles de películas en las que Los Angeles se encuentra representada: luces de neón, murales pintados, muñecos de papel maché, etc.

Finalmente, la película está dedicada a Johnny Otis y a Art Laboe, a quienes Andersen llama "los guardianes de nuestra historia" porque mantuvieron con vida la historia musical de Los Angeles en sus programas de radio, que comenzaron en 1956 y, en el momento de la escritura de este texto, siguen sonando. Me interesa especialmente, para el argumento que quiero sostener aquí, la motivación a la que obedece el modo en que Andersen incrusta los temas musicales en el continuum de imágenes que componen la sinfonía urbana que es *Get Out of the Car*. Esa motivación tiene su origen en la memoria afectiva del cineasta:

It came to my mind that I can still remember hearing certain songs in certain places even fifty years later: 'Runaround Sue' in San Francisco bus station, 'Willie and the Hand Jive' in a beachfront hamburger stand in Santa Monica, 'Every Little Bit Hurts' on a Street in Oakland, 'Just One Look' sung in Spanish on the car radio as I was driving alone through Arizona (never heard it before, never heard it since, but just one listen was all it took). I wanted to evoke these memories (Andersen en Webber, 2017, p. 229).

Los temas musicales que aparecen en *Get Out of the Car* no reproducen los recuerdos del cineasta, pero buscan ligar su sensibilidad a la historia olvidada o desatendida de la ciudad y a una comunidad de espectadoras y espectadores que comparten esa sensibilidad:

To pay tribute to Johnny Otis, I filmed around the site of the Barrelhouse, a rhythm and blues club he set up in 1948 with Bardu Ali at Wilmington and Santa Ana in Watts. No trace of it remains, and no plaque marks its location. So I hung up a sign on a fence for the filming, like the

sign on the other side of the street that advertises funerals for only \$2,695 (Andersen en Webber, 2017, p. 229).

Al margen del archivo sonoro, el uso del archivo en *Get Out of the Car* no es evidente, más allá del hecho de que algunas de las imágenes que integran la película fueron filmadas casi diez años antes de su realización y, en tanto que imágenes preexistentes, pueden considerarse, en cierto modo, imágenes de archivo. Sin embargo, hay en este documental un *pensamiento del archivo* que tiende a reproducir, y al mismo tiempo transgredir, “la estética de organización legal-administrativa” que tradicionalmente caracteriza a los archivos (Guasch, 2011, p. 9). El pensamiento del archivo no aparece aquí, o no lo hace únicamente, referido a los materiales con los que el cineasta trabaja. Más bien lo encontraremos en el impulso de registrar lugares de la ciudad a punto de desaparecer o las huellas de esos lugares tras haber desaparecido; en la estrategia compositiva consistente en armar *coleccionaciones* de motivos visuales y sonoros; en la organización de esos motivos como inventarios, como atlas o como álbumes; lo encontraremos en el uso “del archivo como un punto de unión entre la memoria y la escritura, y como un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico” (Guasch 2011, p. 10).

Es en la lógica de ese *pensamiento del archivo* en la que quiero situarme en las próximas páginas. En ellas sostendré que esos usos del archivo —que encontramos en *Get Out of the Car*, pero también en otras películas de Thom Andersen, en las de James Benning y algunas de Lee Anne Schmitt y John Gianvito, entre otros—, tienen un carácter crítico que en muchas ocasiones también es humorístico o lúdico y, por ello, radicalmente profano en el sentido que Giorgio Agamben (2005) le ha dado a esta palabra. El autor de *Profanaciones* recurre al jurista romano Trebacio para ofrecer una definición de lo profano como “aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres”. Y “puro”, prosigue el autor, “era el lugar que había sido desligado de la destinación a los dioses de los muertos, y por lo tanto ya no era más ‘ni sagrado, ni santo, ni religioso, liberado de todos los nombres de este género’” (Agamben, 2005, p. 97). ¿En qué sentido, entonces, podemos decir que es profano el uso del archivo en una película como *Get Out of the Car*? Será necesario establecer con mayor precisión, en primer lugar, de qué ha-



blamos cuando hablamos de archivo para, a continuación, explorar con mayor detalle la cuestión planteada.

## 2. EL PARADIGMA DEL ARCHIVO, DE LA TEORÍA DEL ARTE A LA TEORÍA DEL CINE

El interés de la teoría del arte —y del cine— por la estética del archivo no es nuevo. Al menos desde la década de 1990, y coincidiendo con la implantación de la tecnología digital, viene operando lo que se ha dado en llamar “el giro del archivo”. Anna Maria Guasch lo define como un “suplemento *mnemotécnico* que preserva la memoria y rescata del olvido, de la amnesia, de la aniquilación, hasta convertirse en un renovado *memorándum*” (2012, p. 2). Como afirma la autora en su libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), el texto fundacional de ese giro es, para muchos, la conferencia impartida por Jacques Derrida en 1994, titulada “Le concept d’archive. Une impression freudienne” y publicada un año después bajo el título *Mal d’archive. Une impression freudienne*. Allí, Derrida planteaba una reelaboración del concepto de archivo “en una sola y misma configuración a la vez técnica y política, ética y jurídica”, esto es, introduciendo la dimensión ideológica (ética y política) en un ámbito tradicionalmente abordado desde una perspectiva exclusivamente funcional (técnica y jurídica). En paralelo, distinguía la asociación del archivo con la memoria y el retorno al origen de aquella que lo asocia “al recuerdo o la excavación [...] la búsqueda del tiempo perdido” (Guasch, 2011, p. 165). Por supuesto, antes de la llegada de Derrida, se produjeron otras teorizaciones importantes sobre el archivo en un plano filosófico o estético, fundamentalmente en la obra Michel Foucault *La arqueología del saber*, publicada en 1969 y, mucho antes, en los escritos de Walter Benjamin.

Sin ir más lejos, las “Tesis de filosofía de la historia” resuenan en la idea del giro del archivo entendido como suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la aniquilación. El materialismo histórico, que Benjamin contraponen al historicismo, es precisamente la toma de posición que el pensador alemán llama a adoptar a quienes buscan distanciarse de una imagen “eterna” del pasado (Benjamin, 1989, p. 189) y “narrar los aconteci-

mientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños” porque “nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia” (1989, p. 178). Siguiendo la línea de discusión abierta en los albores del siglo XXI por autores como Benjamin Buchloh o Hal Foster, Guasch vincula el trabajo sobre el archivo a la escritura benjaminiana tal y como se produce en *El libro de los pasajes* o en *Dirección única*, y también lo conecta con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, con los trabajos del fotógrafo alemán August Sander, los de Christian Boltanski o los de Gerhard Richter (Guasch, 2012, p. 2). Cabe, por tanto, realizar una lectura retrospectiva de la historia del arte en clave de archivo. Dicha lectura permite establecer puntos de unión y concomitancias entre formas de expresión que hasta entonces habían sido percibidas como desconectadas o dispersas e iluminar las prácticas archivísticas en la creación contemporánea a través de una narrativa que las emparenta con determinadas formas de escritura o expresión vinculadas a aquellas.

El *paradigma del archivo*, tal y como lo define Benjamin Buchloh, introduce una categoría explicativa en la teoría y en la historia del arte sobre la que vale la pena detenerse. Frente al paradigma de la obra única “en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación reside en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva [...] de su efecto de shock” (Guasch, 2011, p. 9) y el paradigma de la multiplicidad del objeto artístico, “dominado por la discontinuidad del espacio-soporte, pero también el de sus fisuras y disparidades” (Guasch, 2011, p. 9), el paradigma del archivo:

implica una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural una ‘estética de organización legal-administrativa’ (Guasch, 2011, p. 9).

El paradigma de la obra única y el paradigma de la multiplicidad del objeto artístico han servido para analizar el arte de las vanguardias históricas: mientras que el primero se asocia a movimientos como el fauvismo, el cubismo y el constructivismo, el segundo permite evaluar técnicas y categorías estéticas como el *collage* y el fotomontaje y se vincula al dadaísmo y al surrealismo. Por su parte, el paradigma del archivo permite establecer una narrativa en la historia y la teoría del arte que se remonta a las fotografías de Eugène Atget o a las

cronofotografías de Eadweard Muybridge y llega hasta los trabajos de Luc Delahaye o de Susana de Sousa, pasando por el arte de Andy Warhol y Ed Ruscha. En la obra de todos ellos pueden reconocerse rasgos característicos del paradigma del archivo tales como el desplazamiento de la atención desde el objeto al soporte de la información; el registro, colección o creación de imágenes que, “archivadas”, devienen inventarios, tesauros, atlas o álbumes y el paso de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo (Guasch, 2012, p.10). Sin embargo, solo en fechas recientes ha llegado a la reflexión sobre el cine este pensamiento del archivo que trata de trascender la comprensión puramente material de este para explorar su naturaleza filosófica, histórica y cultural<sup>1</sup>.

En el campo de la creación cinematográfica, la obra de Thom Andersen es, quizá, una de las que mejor expresa las múltiples facetas de la noción de archivo. Su primera película, *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (1975), partía del archivo del inventor de la cronofotografía para darle vida a las imágenes que aquel creó y, al mismo tiempo, homenajear a uno de los primeros “cineastas” cuyo trabajo podemos considerar adscrito al paradigma del archivo por las constantes de serialidad, repetición y documentación presentes en sus trabajos. Como ya se ha visto, *Get Out of the Car* también introduce el principio de serialidad y repetición que, por otro lado, está presente en la obra de otros cineastas que se asimilan al paradigma del archivo, como James Benning o Lee Anne Schmitt<sup>2</sup>. Pero es *Los Angeles Plays Itself* el trabajo que mejor representa la pasión por el archivo,

---

<sup>1</sup> Un trabajo pionero en este ámbito es el libro de Mary Anne Doane *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, publicado en 2002. Aunque desde la segunda década del siglo XXI la producción teórica sobre el archivo audiovisual no ha parado de crecer, podemos citar, por su perspectiva innovadora y creativa sobre el archivo los trabajos de Giovanna Fossati (2009), Jaimie Baron (2013) y Catherine Russell (2018). Dos décadas antes, Russell había dedicado el último capítulo de su libro *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video* a la reflexión sobre la relación entre los conceptos benjaminianos de ruina, alegoría y fantasmagoría y el cine de metraje encontrado. El concepto de ‘archivología’ fue acuñado por Joel Katz en un artículo titulado “From Archive to Archiveology” y publicado en 1991.

<sup>2</sup> Cabe llamar la atención sobre el hecho de que, tanto Thom Andersen como James Benning y Lee Anne Schmitt son cineastas vinculados al California Institute of the Arts. El interés de estos cineastas por la repetición como estrategia retórica

en todas sus formas, que destilan las películas de Andersen: se trata de una película elaborada en su mayor parte con imágenes preexistentes, extraídas de un vasto repertorio de películas en las que, de una forma o de otra, con mayor o menor protagonismo, aparece la ciudad de Los Angeles; además, *Los Angeles Plays Itself* indaga sobre la dimensión patrimonial del archivo filmico al rescatar y llamar la atención sobre el valor histórico y artístico de películas como las citadas *Killer of Sheep* y *The Exiles*, que fue restaurada y goza de una segunda vida gracias a la labor de Andersen; por último, *Los Angeles Plays Itself* abre un diálogo sobre cuestiones relacionadas con el uso del archivo y el debate sobre la política de *fair use* o uso lícito de imágenes y sonidos preexistentes. Como se verá a continuación, la aproximación a las diversas dimensiones del archivo en la filmografía de Thom Andersen —y, más concretamente, en *Los Angeles Plays Itself*—, responde a esa idea, expresada anteriormente, del archivo entendido como “suplemento *mnemotécnico* que preserva la memoria y rescata del olvido, de la amnesia, de la aniquilación, hasta convertirse en un renovado *memorandum*” (Guasch, 2012, p. 2). En el caso que nos ocupa, es la memoria de la ciudad de Los Angeles la que el cineasta trata de preservar a través de su práctica filmica. Mi intención, las próximas páginas, es partir del reconocimiento de las contribuciones a la teoría del archivo que se han realizado en el campo de la teoría del arte y la teoría del cine para examinar lo que denomino “usos profanos del archivo” en el cine de Thom Andersen y, más concretamente, en *Los Angeles Plays Itself*.

### 3. LOS ANGELES PLAYS ITSELF: USOS PROFANOS DEL ARCHIVO

*Los Angeles Plays Itself* se inicia expresando un malestar, el de un ciudadano al que las películas le han arrebatado la ciudad en la que vive. Durante poco más de un minuto se suceden rápidamente ante nuestra mirada una serie de planos que corresponden a películas de distintos géneros, filmadas en blanco y negro y en color, con diferentes

---

vinculada al paisaje es manifiesto y podría ser objeto de un estudio comparado. Sin embargo, eso es algo que excede los límites de esta contribución.

relaciones de aspecto, a lo largo de varias décadas: *Pushover* (Richard Quine, 1954), *The Savage Eye* (Joseph Strick, Ben Maddow, Sidney Meyers, 1960), *Nocturne* (Edwin L. Marin, 1946), *Out of Bound* (Richard Tuggle, 1986), *Hickey & Boggs* (Robert Culp, 1972), *Glimmer Man* (John Gray, 1996), *They Live* (John Carpenter, 1988), *The Thirteenth Floor* (Josef Rusnak, 1999) y *Blade* (Stephen Norrington, 1998). Todos esos planos tienen en común el hecho de que representan algún rincón de la ciudad de Los Angeles. La suma de todas esas imágenes, y muchas otras, no solo ha representado a la ciudad a lo largo del tiempo, sino que ha llegado a sustituirla. La voz del narrador, encarnada por un lacónico Encke King, anuncia sus intenciones:

"This is the city. Los Angeles, California. They make movies here. I live here. Sometimes, I think this gives me the right to criticize the movies that depict the city I live in. I know it's not easy. The city is big; the image, small. Movies are vertical, at least when they are projected on the screen. The city is horizontal, except for downtown. [...] The movies have some advantages over us: they can fly, we are in space, so... Why should I be generous".

El lamento no está exento de contradicción: el breve recuento de las películas citadas en esos primeros instantes sirve para hacerse una idea de la ingente labor de investigación y documentación realizada para esta película que dura cerca de tres horas y, al mismo tiempo, nos habla de la pulsión cinéfila y cinéfila que anima a este filme. Pero hay en la apropiación de esos fragmentos un gesto, un gesto archivístico, que pone al ciudadano por delante del cinéfilo, pues el archivo de películas de ficción se vuelve aquí documental y, mediante ese simple y no tan simple mecanismo, devuelve a quienes habitan la ciudad una imagen más real de ella:

"Of course, I know movies aren't about places. They're about stories. If we notice the location, we are not really watching the movie. It's what's upfront that counts. Movies bear their traces, choosing for us what to watch. They do the work of our voluntary attention, and so we must suppress that faculty as we watch. Our 'involuntary attention' must come to the fore. But, what if we decide to watch with our involuntary attention, instead of letting the movies direct us? If we can appreciate documentaries for their dramatic quality, perhaps we can appreciate fiction films for their documentary revelations" [2:53-5:25].

Las dos citas extraídas de la película permiten vislumbrar la importancia del comentario en *voz over* que sobrevuela las imágenes prácticamente de principio a fin. En cierto modo, es el comentario lo que convierte al ‘archivo’ audiovisual de la ciudad de Los Angeles que se despliega en esta película en un ejercicio de archivología en el que el archivo fílmico “se transforma, se expande y se repiensa como un ‘banco de imagen’ a partir del que se pueden extraer memorias colectivas” (Russell, 2018, p. 1). Una vez establecido el tono en el que se desarrollarán los próximos 170 minutos de metraje —un tono lacónico, irónico, crítico y, en ocasiones, melancólico—, *Los Angeles Plays Itself* evoca algunas de las operaciones asociadas a la actividad archivística: la labor de documentación e inventario que ha sido necesario realizar para identificar “más de 200 películas que van desde el cine de autor a las de bajo presupuesto o las virtualmente invisibles para ofrecer un argumento sólido” (Foundas, 2013); la creación de ‘colecciones’ de imágenes que ilustran algún aspecto del argumento: los distintos usos cinematográficos del edificio Bradbury o de la casa Ennis de Frank Lloyd Wright, la progresiva destrucción del barrio de Bunker Hill o el uso sistemático, en las ficciones de Hollywood, de números de teléfono de Los Angeles que comienzan por 5555 y que solo existen en las películas.

Por lo demás, *Los Angeles Plays Itself* no solo se compone de imágenes preexistentes, sino que también contiene otras originales, filmadas por Deborah Stratman, que se ensamblan con las extraídas del repertorio de películas que integran el corpus del filme siguiendo el mismo patrón de composición: calles de Los Angeles en las que aparecen indicaciones para equipos de rodaje; antiguos decorados en desuso; antiguos decorados que ahora tienen una nueva función, etc. Al igual que el comentario en *voz over*, las imágenes filmadas por Stratman vienen a puntuar el continuum de imágenes procedentes de la ficción de tal modo que estas terminan por documentar todo lo que está en proceso de desaparición o ha desaparecido ya. La suma de esos tres tipos de material (*voz over*, metraje de películas en las que aparece la ciudad de Los Angeles y escenas filmadas por Stratman) produce el archivo de lo que se ve ‘en el fondo de las películas’ creando, de este modo, una memoria de lo que ya no está.

En varios sentidos, las estrategias retóricas que se ponen en juego en *Los Angeles Plays Itself* se corresponden con el ‘impulso del

archivo’ que según Hal Foster define el trabajo creativo de Thomas Hirschhorn, Douglas Gordon y Tacita Dean, artistas que trabajan en el campo de la escultura, la performance y la videoinstalación. Según Foster, estos creadores y creadora, que él denomina “artistas de archivo” buscan “hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente. Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados” (2004, p. 4)<sup>3</sup>. Extrapolando las operaciones que realiza Thomas Hirschhorn en el ámbito de la instalación a la práctica fílmica de Andersen podemos hacer nuestras las palabras de Foster para decir que Andersen no solo recurre a archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo dispone esos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presenta en una arquitectura casi de archivo, un complejo de textos y objetos (2004, p. 105).

En última instancia, de lo que se trata es de “transformar espectadores distraídos en comentaristas comprometidos” (2004, p. 106) o, para emplear la expresión de Andersen —citada previamente—, poner la atención involuntaria en primer plano.

Otra de las características que según Foster define al arte de archivo es que la figura del artista como archivista sigue a la del artista como curador (2004, p. 5). Esto es algo que resuena también en el trabajo que Thom Andersen realiza en *Los Angeles Plays Itself*, y no solo en las labores, mencionadas anteriormente, de documentación, catalogación o inventariado y colección<sup>4</sup>, sino también, en el plano extrafílmico, tanto en lo que respecta a la recuperación y restauración de películas como en la labor de curaduría cinematográfica realizada por Thom Andersen.

Como afirma Scott Foundas, la proyección de *Los Angeles Plays Itself* en 2003 fomentó la restauración y recuperación de varios de los

---

<sup>3</sup> Empleo aquí la traducción del texto de Foster realizada por Constanza Qualina, “El impulso del archivo”, *NIMIO: Revista de la cátedra de Teoría de la Historia* n°3, septiembre de 2016, pp. 102-125.

<sup>4</sup> Sobre el que, por ejemplo, llama la atención Brian Orndorf (2014).

filmes que se citan en ella, como *Model Shop* (Jacques Demi, 1969), *Killer of Sheep* (Charles Bunett, 1979) y, de manera especialmente notable, *The Exiles* (Kent Mackenzie, 1961). Esta película, realizada por un grupo de jóvenes cineastas con colas de película sobrante descartadas por los productores de los estudios, fue estrenada en 1961 en el Festival de Venecia y recibió los elogios de la crítica, pero nunca encontró distribución comercial. La película fue redescubierta, restaurada y estrenada gracias al protagonismo que cobran sus imágenes en *Los Angeles Plays Itself*. Durante la producción de *Los Angeles Plays Itself* Andersen contactó con las hijas de Mackenzie con el fin de solicitar el permiso de usar metraje de *The Exiles* para mostrar el antiguo aspecto del barrio de Bunker Hill y se comprobó que se conservaba el negativo original y un internegativo de buena calidad. Con el fin de evitar poner en riesgo estos materiales con motivo de la distribución comercial de la película, esta fue restaurada por el UCLA Film & Television Archive y distribuida por el sello de vídeo Milestone. Su estreno tuvo lugar en el IFC center de Nueva York el 11 de julio de 2008<sup>5</sup>.

Por otro lado, la labor de investigación y reflexión que Andersen realizó durante la preparación y realización de *Los Angeles Plays Itself* se ha visto plasmada en los programas cinematográficos que el cineasta comisarió en 2008 para el Austrian Film Museum y para la Viennale (Vienna International Film Festival) en colaboración con la Academy Film Archive (*Los Angeles, A City on Film*) y en 2012 para el Whitney Museum of American Art (*Rare Los Angeles Films*). En estas muestras se puso de manifiesto el modo en que se expande el enfoque de su película:

Due to his detailed knowledge of the city, its history and its film cultures, he creates a fascinating portrait of the real Los Angeles, oscillating between film noir and the avant-garde, Academy-Award winning classics and the gay underground, critical film essays and roaring genre flicks, slapstick comedies and rock music (Austrian Film Museum, 2008)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Toda la información sobre la película *The Exiles* y el proceso de su recuperación, restauración y preservación está extraída del sitio web de la película [www.exilesfilm.com](http://www.exilesfilm.com).

<sup>6</sup> El programa puede consultarse en: <http://www.movingimagesource.us/events/los-angeles-a-city-in-film-20081005%20>. El programa del Whitney Museum of American Art puede consultarse en: <https://whitney.org/events/rare-los-angeles-films-thom-andersen>.



No resulta demasiado difícil, a la luz de lo expuesto, comprender la dimensión profanadora del uso del archivo que hace Thom Andersen en *Los Angeles Plays Itself* y el gesto político que constituye tal ejercicio de profanación. Volvamos por un momento a Agamben cuando, partiendo de la definición que Trebacio hacía de lo profano, explora la relación particular que existe entre “usar” y “profanar”. La separación, operada por la religión, de todo aquello sustraído al uso común para transferirlo al espacio de lo sagrado (a través del ritual, del sacrificio), es clave para entender esa relación entre el uso y la profanación<sup>7</sup>. Según Agamben (2005, p. 98), “lo que ha sido ritualmente separado, puede ser restituido por el rito a la esfera profana” (es decir, al uso común). El contagio y el juego, en tanto que uso o reuso completamente incongruente de lo sagrado, permiten restituir al uso común lo que lo sagrado había separado y petrificado. Nos dice Agamben que “una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso” y que ello “desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado” (Agamben, 2005, p. 102).

Por su parte, lo que constantemente reclama la voz del narrador de *Los Angeles Plays Itself* —y lo que se ejecuta en la película— es la realización de una serie de gestos que le devuelvan al ciudadano, a la ciudadana, una imagen de la ciudad en la que se pueda reconocer: una imagen auténtica de aquello que las películas de Hollywood han convertido en una ciudad enajenada, alienada. Según el diccionario de la Real Academia Española, “enajenar” significa “vender o ceder la propiedad de algo u otros derechos” y también “desposeerse, privarse de algo”. Sin embargo, la raíz de esta palabra procedente del latín es *alienāre*, que también remite a la locura o la demencia. Otras acepciones de “enajenar” se refieren a “sacar a alguien fuera de sí, entorpecerle o turbarle el uso de la razón o de los sentidos”, y también

---

<sup>7</sup> El concepto de separación, entendida como efecto de un conjunto de operaciones discursivas que apartan a las personas de la vida está también muy presente en el situacionismo y, más concretamente, en la obra literaria y cinematográfica de Guy Debord: véase la película *Critique de la séparation* (Debord, 1961) y el libro y el filme titulados *La société du spectacle* (1967 y 1973, respectivamente). Guy Debord trabajó en estas películas con metraje encontrado y su práctica fílmica también podría ser objeto de un análisis desde la perspectiva del “arte de archivo” y el concepto de “profanación”.

a “extasiar, embelesar, producir asombro o admiración”. Dicho de una persona, enajenado es quien “ha perdido la razón, de una manera permanente o transitoria”. Por último, “enajenar” también tiene un sentido menos común, pero muy interesante para la discusión que aquí nos ocupa, pues incluye la idea de la separación al definir el verbo ‘enajenar’ como “apartarse del trato que se tenía con alguien, por haberse entibiado la relación de amistad”. Como nos enseña *Los Angeles Plays Itself*, por motivos geográficos, culturales y económicos, la ciudad de Los Angeles se encuentra, al mismo tiempo, enormemente presente y enormemente ausente en el cine. La ciudad presente es la que sirve de decorado y es capaz de mimetizarse y, también, la que ha contribuido a configurar una iconografía de Los Angeles, la ciudad vertical que forma parte de un imaginario global y que millones de personas en todo el globo serían capaces de reconocer sin haberla visitado jamás. Por otra parte, la ciudad ausente es aquella que transitan día a día quienes viven en ella, la ciudad horizontal, la ciudad que habla español, la de los espacios vacíos, feos o en desuso.

Al “obligarnos a mirar con nuestra atención involuntaria, en lugar de dejar que las películas dirijan nuestra mirada”, al recurrir a películas de ficción y sacar las imágenes que representan a la ciudad de su contexto narrativo para extraer su aspecto documental, para configurar una imagen de la ciudad que está ausente o que ha dejado de existir, de algún modo, esas imágenes se restituyen al uso común, son entregadas a quienes *viven* (en) la ciudad. Y este gesto de reapropiación, radicalmente político en su defensa de la ciudadanía, frente a los intereses del capital, prácticamente se convierte en un manifiesto en *Get Out Of the Car*, donde la ciudad ausente y la ciudad extinguida gozan del protagonismo que nunca tuvieron en otras películas. “Los Angeles is certainly tough and certainly ugly when seen in medium shot or long shot”, dirá el cineasta,

“but Roman Polanski once suggested it has another kind of beauty: ‘Los Angeles is the most beautiful city in the world —provided it’s seen by night and from a distance’. *Get Out of the Car* proposes a third view: that Los Angeles is most beautiful when seen in a close-up and that its sexiness is not to be found were more tourists look” (Andersen en Webber, 2017, p. 235).

En última instancia, la dimensión profanatoria del empleo del archivo que Thom Andersen hace en *Los Angeles Plays Itself* tiene su correlato en la propia naturaleza del filme, construido a partir de fragmentos de películas de los que el cineasta se ha (re)apropiado en su intención de recuperar las imágenes que las películas *le robaron* a la ciudad. Desde su estreno en el Festival Internacional de Cine de Toronto, y hasta su remasterización en HD para la edición en Blu-ray, la película quedó confinada al circuito de las muestras y festivales o a las plataformas cinéfilas de intercambio de archivos a través de Internet, donde *Los Angeles Plays Itself* se convirtió en una película de culto que, además, parecía plantar cara a la todopoderosa industria del cine. Andersen nunca hubiera podido pagar por los derechos de las más de 200 películas que aparecen en sus casi tres horas de metraje y su edición en Blu-ray fue vista como un triunfo por parte de las y los activistas que defienden la práctica del uso lícito o *fair use* de fragmentos de películas para la creación de otras películas<sup>8</sup>. Andersen desmintió esa leyenda al ser preguntado por un columnista del diario *Los Angeles Times* en 2014, alegando que el motivo por el que el estreno de la película en salas comerciales se vio demorado más de diez años fue la mala calidad de algunos de los fragmentos<sup>9</sup>, aunque también reconoció que, durante mucho tiempo, no quiso arriesgarse a que su vida fuera destruida por una demanda judicial (Whipp, 2014).

#### 4. CONCLUSIÓN: UN “ARCHIVO DE SENTIMIENTOS”

La escritura de este texto se dio en paralelo a la lectura del libro de Sara Ahmed *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso* (2020). En él, la escritora y activista feminista lleva a cabo un rastreo lingüístico,

---

<sup>8</sup> El código de *fair use* para las películas producidas en Estados Unidos establece que, para ser reconocido como tal, el uso de imágenes procedentes de otras películas debe reunir tres condiciones: que ilustre una idea que el o la cineasta está tratando de exponer en su obra; que no cause perjuicio económico en quien ostenta los derechos patrimoniales de la obra a la que pertenece el fragmento; que se realice una correcta atribución de las imágenes utilizadas. Este código, aprobado en 2005, no tiene validez legal, pero ha conseguido un amplio reconocimiento en el ámbito profesional y jurídico estadounidenses (VVAA, 2005).

<sup>9</sup> La película se realizó en formato de vídeo (Betacam SP).

histórico y filosófico de la palabra *uso* de un modo similar al que lo había hecho con las palabras *felicidad* y *voluntad* en *The Promise of Happiness* (2010) y en *Willful Subjects* (2014), respectivamente. Además, como también hiciera en su libro *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others* (2006), plantea una lectura *queer* de las palabras que, en el caso concreto del *uso*, la lleva a proponer un “uso queer” de las cosas, donde *queer* hace referencia a la disidencia sexual, pero también a todo aquello que implica una desviación de la norma, es decir, un *uso* distinto de aquel que se espera que se haga de las cosas<sup>10</sup>. En muchos sentidos, plantear un uso *queer* de las cosas supone desnaturalizar o desautomatizar lo que está naturalizado y cuestionar el valor instrumental de las cosas desde las preguntas “¿quién puede usar qué? ¿Cómo algo se vuelve disponible para su uso? ¿Puede haber algo disponible como instalación pública, como un pozo del que podemos extraer agua, sin que otros puedan usarlo?” (Ahmed, 2020, p. 20-21). En última instancia, Ahmed identifica resonancias entre su “enfoque del ‘uso queer’ y el análisis de Giorgio Agamben sobre la profanación”, pues mientras el filósofo italiano plantea que “la creación de un nuevo uso solo es posible desactivando un uso anterior, dejándolo inoperante”, la pensadora inglesa afirma que “los viejos usos están integrados en el sistema” y “por lo tanto, se requiere un trabajo político para que un uso antiguo (y sus usuarios) se vuelvan inoperantes” (Ahmed, 2020, p. 306).

En tanto que hombre blanco perteneciente a una élite cultural, artística y académica, la reivindicación de las expresiones nativas americanas, afroamericanas y chicanas de la identidad angelina que Andersen pone de manifiesto en sus películas<sup>11</sup> debe ser leída sin perder de vista la posición de privilegio que ocupa el cineasta. Sin embargo, del

---

<sup>10</sup> Dice Ahmed: “He planteado que el uso puede ser raro [queer]: el uso puede deambular por los objetos. El uso queer puede referirse a que se pueden usar las cosas de formas distintas a como estaba previsto, o por personas que no son quienes deberían usarlas” (2020, p. 70). Para una definición histórica y cultural de la palabra *queer*, véase Sáez (2017).

<sup>11</sup> En *Los Angeles Plays Itself*, a través de la reivindicación y el rescate de *The Exiles* y *Killer of Sheep*; en *Get Out of the Car*, a través de la reivindicación de la cultura chicana que se da tanto en los motivos visuales (por ejemplo, los murales y los rótulos de los comercios pintados por artistas anónimos) como en su decisión de no subtítular al inglés los pasajes hablados en castellano, de modo

mismo modo que el análisis sobre la profanación que hace Giorgio Agamben dialoga con el enfoque del “uso queer” que propone Sara Ahmed, la teoría *queer* aporta un matiz “sentimental” a la reflexión sobre los “usos profanos” del archivo que he propuesto en las páginas precedentes.

Parece evidente, a tenor de lo expuesto, que el uso del archivo que hace Thom Andersen en *Los Angeles Plays Itself* apunta a una desautomatización de la mirada que lleva a la espectadora a activar su “atención involuntaria” (o lo que Walter Benjamin llamaría el “inconsciente óptico”)<sup>12</sup> para captar el valor documental, el componente real en las películas de ficción y así recuperar una imagen perdida de la ciudad de Los Angeles. Se nos llama a ejercer de manera consciente lo que usualmente hacemos de manera inconsciente para mirar la ciudad con los ojos del ciudadano, ponernos en su lugar y, desde ahí, abrir la posibilidad de “hacer uso” de la ciudad. En este sentido, *Los Angeles Plays Itself* y *Get Out Of the Car* invitan a vivir (en) la ciudad real, aquella que está atravesada por experiencias, por recuerdos, por sentimientos.

Si “la eliminación del valor sentimental es necesaria para que la cosa sea libre de ingresar al mercado” (Ahmed, 2020, p. 62), la recuperación de la ciudad implicará recobrar, junto con su imagen, el valor sentimental asociado a ella. Podemos pensar, entonces, que tanto *Los Angeles Plays Itself* como *Get Out Of the Car* se organizan como un “archivo de sentimientos” en el sentido que Ann Cvetkovich le confiere a esta expresión, entendiendo los “textos culturales como repositorios de sentimientos y emociones codificados no solo en el contenido de los textos en sí mismos, sino en las prácticas que rodean su a producción y recepción” (2003, p. 7). En su lectura *queer*<sup>13</sup> de *Mal*

---

que solo los hablantes bilingües pueden comprender completamente la película (Andersen en Webber, 2017, p. 233).

<sup>12</sup> Russell (2017, pp. 87 y ss.) relaciona el concepto de atención involuntaria de Andersen con la “memoria involuntaria” de Proust y el modo en que Benjamin la relaciona con el inconsciente.

<sup>13</sup> Para Cvetkovich, “los archivos *queer* pueden ser considerados como la alternativa material al archivo deconstruido de Derrida; se componen de prácticas materiales que desafían las concepciones tradicionales de la historia y consideran la indagación sobre la historia como una necesidad psíquica más que como una ciencia” (2003, p. 290). La traducción es mía. Existe versión en castellano: *Un*

*de archivo*, la autora cuestiona la afirmación que allí hacía Derrida de que es imposible un archivo de la memoria, no regido por un lugar externo de consignación, y reivindica los rastros efímeros, los espacios que se mantienen gracias a amorosos trabajos de voluntariado más que con financiación institucional, los desafíos a la catalogación, los archivos que representan historias perdidas —de las que los archivos gays y lésbicos son un ejemplo— como colecciones “mágicas” de documentos que representan mucho más que el valor literal que los objetos tienen por sí mismos (Cvetkovich, 2003, p. 290). A su manera, las películas que me he propuesto analizar en estas páginas tratan de preservar o, al menos, rememorar, una parte de esos rastros efímeros y contar algunas de las historias perdidas sin las que, probablemente, la ciudad del presente no tiene razón de ser.

---

*archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* (trad. Javier Sáez). Barcelona: Bellaterra, 2018. Para una reflexión sobre el uso *queer* de los espacios véase Ahmed (2020, pp. 267-279).

# Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista<sup>1</sup>

ANNA FONOLL TASSIER, LAIA QUÍLEZ ESTEVE  
Y NÚRIA ARAÜNA BARÓ  
*Universitat Rovira i Virgili*

## 1. INTRODUCCIÓN: RETOMANDO EL DEBATE SOBRE FEMINISMO Y NO-FICCIÓN

En su ensayo seminal del feminismo audiovisual *Women's Cinema as Counter-Cinema*, Claire Johnston (1973) advertía que el cine de no-ficción tenía que ser observado como una mediación, en lugar de un registro neutro de la realidad, puesto que la “verdad” de las opresiones no puede ser capturada en la película con la presunta inocencia de una cámara, sino que se articula discursivamente en un entramado audiovisual dispuesto desde una posicionalidad concreta. A lo largo de la historia del macrogénero documental, las cineastas se han preguntado sobre las múltiples categorías y periferias que atraviesan y constituyen al ser humano, así como sobre la intervención de la cámara en la articulación de estas identidades. Tal vez por el hecho de revisar su posicionalidad, las mujeres cineastas, acostumbradas a los márgenes de una industria como la cinematográfica, hayan ocupado el espacio documental para producir contrahistorias y mundos alejados de la mirada patriarcal, sin renunciar a la contradicción ni a la crítica de la pseudo transparencia de este tipo de cine. Ahora bien, precisamente este lugar periférico —en el que hay que pagar, según Selva, un “peaje de invisibilidad” (2005, p. 66) por la falta de atención

---

<sup>1</sup> Este artículo ha recibido el apoyo de los proyectos “Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional” (PGC2018-097966-B-I00), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y “Memoria audiovisual del feminismo español (1975-2020)”, de la Fundación BBVA (Beca Leonardo).

recibida— también ha ofrecido a las documentalistas el reverso de una amplia libertad creativa.

En España, el cambio de milenio llevó a la eclosión de las formas documentales de experimentación y de autoría, como el ensayo y los formatos basados en la subjetividad. Tras la crisis económica de 2008, que paralizó algunos de los circuitos del documental experimental, la desafección política y el malestar social para con los relatos oficiales propiciaron un buen caldo de cultivo para la proliferación de un cine más político y contestatario (Araúna & Quílez, 2018). A partir de 2013, y en medio de las peores consecuencias de la recesión económica, el feminismo español se rearticuló junto a movimientos de protesta como el 15M, reforzando su vertiente interseccional y dando como resultado de su acumulación de fuerzas la huelga masiva de trabajo y de cuidados de 2018. El audiovisual, y en especial la no-ficción, no han sido terrenos ajenos a este contexto. La revitalización de los movimientos feministas y sus solidaridades transnacionales han auspiciado la recuperación de los debates sobre cine feminista que se inauguraron en los años setenta del siglo XX (por ejemplo, en Mulvey, 1975; o Johnston, 1973). Esta emergencia de planteamientos activistas ha coincidido con la relativa accesibilidad a la producción audiovisual, posible gracias a la digitalización y democratización de los equipos de registro y edición.

Dicho proceso ha ido a la par con la incorporación de mujeres en la dirección documental. A fecha de hoy, no son pocos los nombres que en España están llevando a cabo una continua labor fílmica. Destacan los proyectos de María Ruido, Carolina Astudillo, Francina Verdés, Virginia García del Pino, Carla Subirana, Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol, María Zafra, Maite García Ribot, Alba Sotorra, Susana Koska, María Cañas, Neus Ballús, Quiela Nuc, Zoraida Roselló, Anna Giralt, Lola Mayo, Nila Núñez, Celia Viada Caso, Pilar Monsell, Diana Toucedo, Margarita Ledo, Xiana do Teixeiro, Sally Gutiérrez Dewar, Roser Corella, Anna Petrus o Ingrid Guardiola, solo por mencionar algunas. Anteriores a estas documentalistas en activo, cabría destacar la estela dejada por directoras pioneras, como Josefina Molina, Helena Lumbreras y Cecilia Bartolomé, entre otras, quienes durante la Transición convirtieron el documental en una forma de cuestionar la sociedad española heredada del franquismo, contribuyendo así a configurar un modelo de cine político y feminista.



A lo largo de las páginas que siguen, prestaremos atención a algunas de las películas documentales que en España han tratado de aprehender, en fondo y forma, las inquietudes y reivindicaciones del feminismo, entendido este como uno de los movimientos sociales con mayor capacidad de movilización nacional y transnacional de la última década. Por la amplia eclosión del cine documental con perspectiva de género y la exhaustividad de las cuestiones que ha abordado, este capítulo sólo puede trazar algunas líneas argumentales en torno al fenómeno. Con este fin, hemos estructurado el texto en tres grandes bloques, que abordan, respectivamente, tres áreas temáticas de la agenda feminista aplicadas a la práctica documental contemporánea en España; éstas son la de la memoria, la de las maternidades, y la de la decolonialidad. Para cada una de estas cuestiones, hemos querido observar las estrategias audiovisuales que se ponen en juego para conjugar una mirada deliberadamente activista y comprometida con la igualdad de género y la interseccionalidad. El incisivo cuestionamiento de la sociedad patriarcal que produce y reproduce discriminaciones y desigualdades de género se vehicula en estos metrajes mediante nudos argumentales, estrategias discursivas y estilos muy diversos, si bien en todos ellos subyace una necesidad parecida: la de pensar políticamente la vida cotidiana y sus herencias naturalizadas, y de hacerlo desafiando tanto los modos de representación dominantes (Guillamón, 2015), como las jerarquías en los procesos de trabajo (Selva, 2005).

## 2. LA MIRADA ARQUEOLÓGICA. TESTIMONIOS, ARCHIVOS Y SUBJETIVIDADES EN LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS AUDIOVISUALES FEMINISTAS

En su libro *Tierra de mujeres*, una mirada íntima y familiar sobre el papel no reconocido, aunque fundamental, de las mujeres en el medio rural, María Sánchez (2019) reivindica la acción de detenerse en los márgenes —esto es, “en los marquitos que cuelgan en las casas de nuestras abuelas y nuestras madres”— para descubrir las genealogías que, pese a estar ahí, han quedado sepultadas por el polvo de una historia copada por referentes masculinos. Ante esta falta, Sánchez apuesta por un trabajo constante (y colectivo) de recuperación

de aquello que quedó en la sombra, para así llegar a una narrativa que tenga en cuenta y visibilice “a las que no se nombraron”, a las que, pese a tener voz, “no se oyen porque no hay espacio ni altavoz posible para ellas” (2019, p. 22). Por su parte, y en este caso desde el mundo novelesco, en *pequeñas mujeres rojas* Marta Sanz (2019) da vida a Paula Quiñones, una mujer que destina su tiempo, su cuerpo e, incluso, su vida a escarbar en los vacíos y silencios de la Historia, participando en las labores arqueológicas que se llevan a cabo en un pequeño pueblo español que sigue escondiendo en cunetas y fosas comunes a hombres y mujeres represaliados durante la Guerra Civil y la posguerra. “Nosotros somos los niños perdidos y las mujeres muertas: puede que Paula nos ayude a crecer. Crecer es saber cómo te llamas porque lo dice la losa que te han echado encima” (Sanz, 2019, p. 14), reivindican desde el más allá ésas a quienes la violencia les arrebató la vida y la palabra.

Este tenaz trabajo arqueológico, que incorpora afectos y filiaciones no sólo biográficas, sino también políticas, está presente en algunas películas documentales dirigidas por mujeres que recientemente se han producido en España. En ellas las cineastas hurgan en el pasado de modo metafórico —ya que su labor saca a la luz historias soterradas por el peso de lo instituido—, pero también de manera literal —pues en muchos casos recurren al archivo y a la voz del testimonio que, como los huesos, revelan, una vez inspeccionados, verdades y violencias a primera vista invisibles—. En ocasiones desde una declarada mirada subjetiva, incluso autobiográfica, estos trabajos convierten el relato íntimo en un espacio de reconocimiento y reflexión, desde el cual la espectadora puede empatizar y saberse parte de un decir y de una acción que se tornan colectivas. Se trata de propuestas fílmicas que ponen en el centro las experiencias femeninas que habitaron un pasado de violencias institucionales, ideológicas y de género, y que lo hacen interpelando esa vivencia dolorosa desde un presente todavía falto de respuestas, reparaciones y memorias (Quílez, 2016).

Una de las estrategias más comunes que atraviesa buena parte de los documentales de memoria con perspectiva de género es el recurso profuso a la voz testimonial, entendida ésta como “práctica de visibilización políticamente significativa” (Picornell, 2002: 24), y por tanto dotada de una dimensión de responsabilidad para con la “otra verdad” de los hechos. Si bien el testimonio oral sigue siendo

un pilar protagónico del cine de memoria —en tanto que éste se fundamenta mayoritariamente en la interacción, mediante la entrevista, entre el o la cineasta y el sujeto filmado—, las mujeres siguen teniendo una presencia minoritaria en los ejercicios de recuperación histórica, especialmente si se desarrollan en los cauces de la memoria oficial, el positivismo historiográfico y las narrativas fraguadas bajo el auspicio de las grandes corporaciones mediáticas y el cine hegemónico, tradicionalmente dominado por los hombres (Quílez & Araña, 2017). En el cine documental contemporáneo hallamos algunas excepciones que quiebran estas hegemonías; excepciones en las cuales el testimonio de las mujeres —o de los familiares de aquellas que resistieron los embates del régimen dictatorial— alza la voz para hacerse ese hueco en la memoria colectiva (y en la historia) que Sánchez y Sanz reclamaban en, respectivamente, *Tierra de mujeres* y *pequeñas mujeres rojas*. Así, estos relatos que apelan a los márgenes —porque es desde ellos que reivindican su lugar en un centro todavía patriarcalizado—, abarcan gran parte del metraje de películas como *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004) —film coral que significa y distingue la vida de seis luchadoras republicanas, todas ellas supervivientes de la guerra y la posguerra—, *Las silenciadas* (Pablo Ces, 2011) —película que libera de la mordaza a un grupo de mujeres que formó parte de la guerrilla gallega antifranquista—, *Guillena 1937* (Mariano Agudo, 2013) —largometraje que, mediante el relato de los familiares de las víctimas, desempolva del olvido el fusilamiento, en 1937, de diecisiete mujeres del municipio sevillano que da nombre a la película—, *La madre sola* (Miguel Paredes, 2010) —relato poliédrico que desgrana las penalidades que tuvieron que sufrir las madres solteras en una sociedad marcada por los imperativos conservadores del nacionalcatolicismo—, o *La isla de Chelo* (Odette Martínez-Maler, Ismael Cobo y Laetitia Puertas, 2008) —un documental que pone en escena el testimonio demoledor de Consuelo Rodríguez López, una guerrillera gallega antifranquista de los años cuarenta y cincuenta. En todas ellas, es la voz de las mujeres o de sus familiares la que atraviesa la narrativa documental, supliendo desde el espacio cinematográfico la desconsideración que, en la historiografía acerca de la Guerra civil y el franquismo, han sufrido las experiencias de lucha y resistencia femeninas (Nash, 1999).

Sin embargo, esta acción de alimentar una memoria feminista del pasado a partir de la recuperación de las vidas y luchas de mujeres resistentes, puede vehicularse más allá del testimonio. Así, y desde una práctica cinematográfica más reflexiva, ensayística e incluso experimental, hallamos algunas películas que convierten el montaje de material de archivo de índole diversa en la técnica por excelencia para aprehender las ausencias que fundan estas producciones audiovisuales (Cadenas Cañón, 2019: 75). Una de las filmografías más paradigmáticas en este sentido es la de Carolina Astudillo, nacida en Santiago de Chile en 1975, pero afincada desde hace años en Barcelona. Gran parte de sus documentales se asienta en la incorporación de películas domésticas que ella remonta para otorgarles una lectura de género que ponga en evidencia la complicada situación de las mujeres, ya sea en la guerra y la posguerra —como ocurre en *El gran vuelo* (2014) o en *Canción a una dama en la sombra* (2021)—, ya sea en la España de los años ochenta y noventa del pasado siglo —como así sucede en *Ainhoa, yo no soy esa* (2018). Mediante el recurso intensivo de la técnica del *found footage* o metraje encontrado, en sus documentales de 2014 y 2021, Astudillo rastrea, recupera y resignifica el papel histórico, social y político de unas experiencias (y resistencias) femeninas y feministas en la guerra civil y el franquismo, que en *El gran vuelo* se concentran en la figura de la militante comunista Clara Pueyo Jornet —exiliada en Francia y luego encarcelada por su labor clandestina en la reestructuración del PSUC. El documental se estructura mediante la voz en off de un narrador omnisciente y a través de la lectura en voz alta de cartas personales, en su mayoría escritas y firmadas por Pueyo, quien en ese espacio de reflexión y autoconocimiento expresa su ideología, sus miedos e ilusiones e, incluso, la soledad e injusticias que, como mujer, tuvo que sufrir en sus años de lucha antifranquista. En *Canción a una dama en la sombra* estas experiencias de mujeres sufrientes pero resistentes quedan encarnadas en la historia de la cuñada de Clara, quien vivió la posguerra trabajando y, cual Penélope, esperando en vano a un marido —Armand Pueyo— que, primero desde el exilio y luego desde Mathausen —donde moriría asesinado— le fue escribiendo unas cartas que ella, después, leía a sus hijos. Escrituras del yo, relatos desde lo íntimo y personal, estas voces de tono casi fantasmal —pero con las cuales, y desde el presente, Astudillo dialoga— permean, también, *Ainhoa, yo no soy esa*. Dejando tras su muerte un

voluminoso conjunto de diarios personales y fotografías y películas caseras, Ainhoa Mata Juanicotena —una mujer que se suicidó a los 34 años de edad— protagoniza *post-mortem* un documental en el cual lo íntimo se articula tanto mediante la voz poético-ensayística de Astudillo, como a través del propio testimonio de la mujer malograda, a quien la documentalista nunca conoció. La dimensión histórica que adquiere el diario de Ainhoa —histórica porque forma parte de una genealogía de otras mujeres que sólo en ese espacio de construcción textual de lo íntimo pudieron liberarse de las imposiciones del patriarcado (Torras, 2001)— es precisamente aquello que convierte las cintas domésticas de la familia en un retrato sociológico (y alternativo) de la España de los años ochenta y noventa del siglo XX.

Un ejercicio similar al que desarrolla Astudillo en los dos largometrajes anteriormente mencionados, lo hallamos en *La Calle del Agua*, un documental estrenado en 2020 en el que su directora, Celia Viada Caso, exorciza una de las muchas “historias pequeñas, las que ya no se cuentan” —como ella misma, en off, declara al principio del filme— para poner de relieve los sesgos y vacíos de la memoria oficial. En este caso, la documentalista recupera del olvido la historia de Benjamina Miyar, una fotógrafa y relojera nacida en 1888 en Corao, un pequeño pueblo asturiano, y quien durante la guerra y la posguerra fue torturada y encarcelada en varias ocasiones por dar cobijo a los maquis y colaborar con la resistencia antifranquista. Mediante el testimonio indirecto de familiares y vecinos —indirecto porque algunos aparecen brevemente en pantalla, pero en ningún momento los vemos en la acción de testimoniar—, y sobre todo a través del trabajo con material de archivo conformado por películas caseras y algunas de las fotografías tomadas por la propia Miyar, Viada Caso trenza un relato reflexivo sobre la biografía de una mujer pionera y revolucionaria que, quizás por ello, en el pasado fue vista como una “bruja, una roja, una rara”, y en el presente apenas como un fantasma que nadie puede (ni quiere) recordar. Película resultante del Máster en Documental Creativo de la Universitat Pompeu Fabra, y valedora de siete premios en el 58º Festival de Cine de Gijón, *La Calle del Agua* se nos ofrece, de manera parecida a *El gran vuelo*, *Ainhoa, ya no soy esa* y a *Canción a una dama en la sombra*, como un audaz homenaje a todas las mujeres desterradas a los márgenes de la historia, y cuyo legado nos reclama, en forma de imagen, epístola, diario íntimo, o simplemente

recuerdo borroso, que las miremos de otra forma y que les hagamos justicia. Los tres documentales, por tanto, sobresalen porque reactivan una lectura feminista del pasado mediante la recuperación de materiales de archivo que funcionan como espacios de visibilización de situaciones y realidades discriminatorias para con los sujetos mujer; espacios, en definitiva, que hacen presente aquello que fue borrado y convertido en ausencia por el poder, la represión, los prejuicios y los imperativos de género.

Finalmente, y para cerrar este breve repaso por algunas de las estrategias utilizadas para rescatar el papel de las mujeres en el pasado reciente de España, cabe mencionar aquellos documentales declaradamente performativos que, desde la primera persona del o la realizadora, parten de la vivencia del trauma y las desigualdades de género sufridas en el seno familiar para reflexionar sobre los efectos que tales experiencias siguen habitando en sus respectivos presentes democráticos. Así, *Nadar* (Carla Subirana, 2008) se presenta como un largometraje que pivota alrededor de la transmisión transgeneracional de la memoria, del retrato familiar y de la búsqueda identitaria. Aquí, sin embargo, la incorporación de testimonios no se justifica por la información que puedan aportar sobre la trayectoria militante y/o política del desaparecido, sino que su presencia cobra sentido precisamente porque inciden en la vida cotidiana, sentimental y familiar de ese 'íntimo extraño' en que, en este caso, se ha convertido el abuelo de la cineasta, fusilado en 1940 por las fuerzas franquistas. Subirana quiere y necesita saber qué sucedió exactamente con esa ausencia que marcó, y sigue haciéndolo, una familia conformada únicamente por mujeres sufrientes y al mismo tiempo luchadoras: su abuela —víctima del Alzheimer—, su madre —a quien a lo largo del documental diagnostican demencia presenil—, y la propia documentalista —la única de la familia que puede recoger los restos de una memoria líquida y en acuciante proceso de desaparición, similar y equiparable al silencio colectivo que pesa sobre las víctimas de la dictadura (Hatzmann, 2014: 300). También en *La madre que los parió* (Inma Jiménez, 2008) hallamos la misma tenacidad en ese trabajo incansable por desvelar secretos familiares y poner fin a olvidos colectivos. En este medietraje, Jiménez toma la cámara para entrevistar a su padre y sus cuatro tíos, con el fin de arrojar luz al turbador álbum de fotos que hereda tras la muerte de su abuelo. Allí la cineasta descubre un conjunto

de instantáneas en las que el rostro de una mujer aparece sistemáticamente recortado. Se trata de su abuela paterna, condenada, en la España de los años sesenta, a cumplir dos años y medio de prisión tras ser acusada de adulterio. El posicionamiento de los testimonios masculinos respecto al “crimen” cometido por su madre difiere de manera clara de las declaraciones de las tías: mientras que los primeros abjuran de quien les dio la vida, tachándola de traidora y casquivana, las hijas —quizás, precisamente, por su misma condición de género— empatizan con su madre, reconociendo que sufrió maltratos por parte de su marido, repudio social y, finalmente, el castigo penal de un sistema férreamente patriarcal y despótico para con aquellas que disentían de lo hegemónicamente establecido.

Bien sea desde la consideración de testimonios cuyo relato subraya figuras olvidadas pero no por ello políticamente menos trascendentes; bien sea desde el recurso a un material de archivo que esconde desigualdades atávicas; bien sea, finalmente, desde una primera persona que pregunta, requiere y cuestiona las versiones de la historia que por defecto nos han venido dadas, todos los documentales mencionados en este apartado tratan de poner sobre la mesa otras formas de leer el pasado que permitan situar en su justo lugar las voces, rostros y contribuciones de esas “pequeñas mujeres rojas” a quienes tanto debemos.

### 3. DESNATURALIZANDO LA MIRADA MATERNAL: UN CINE PARA REPENSAR LOS CUIDADOS Y LOS TRABAJOS ASIGNADOS A LAS MUJERES

Uno de los empeños del cine feminista ha sido desarticular los esencialismos que naturalizan los roles de género para, de esta forma, sustentar las desigualdades. En este sentido, la atribución de los trabajos reproductivos y de los cuidados a las mujeres dentro de la denominada “división sexual del trabajo” ha sido uno de los mecanismos principales identificados desde el feminismo para la explotación de uno de los géneros en favor del otro y de la reproducción del capital. Los trabajos de los cuidados y reproductivos, que han sido útiles también para apartar a las mujeres del espacio público, han tenido una insuficiente consideración —algo que se refleja en su baja remuneración,

cuando la hay—, y han pasado como un deber incorporado a las vidas cotidianas que se hace por amor o por vínculo, terrenos en los que las mujeres se supondrían naturalmente bien dotadas. El cine, siguiendo la tradición de las artes visuales, ha sido central en la perpetuación de estos imaginarios que han asociado lo femenino al amor incondicional (Hope y Jeláca, 2018). En las representaciones culturales, la figura de la madre ha condensado, de alguna forma, este cúmulo de significados en torno al amor, el cuidado y la entrega, culminación de la femineidad normativa. Como indica Blanca Valladares, “el futuro de una mujer está determinado por su anatomía, no tiene otra forma de crear y proyectarse hacia el futuro, que gestando y criando hijos” (1994, p. 67). Esta orientación cultural ha supuesto un espacio contradictorio para los feminismos. De una parte, la maternidad o la representación de la “mujer-madre” ha sido vista como un dispositivo de control y de transferencia de trabajo no remunerado de las mujeres hacia los hombres; y, de otra, ha sido considerada como un acervo que prueba lo crucial de los roles femeninos para el sustento del vínculo social y, por lo tanto, la necesidad de extrapolar la esfera de lo femenino al conjunto de la humanidad; en síntesis, de priorizar y redistribuir los cuidados (Esteban, 2019). Esta preocupación se acentúa con los efectos de la “desigualdad temporal” entre mujeres y hombres, generada por el hecho que ellas tienen que asumir dobles jornadas cuando, como sucede en las sociedades contemporáneas, participan también de la denominada “esfera productiva”. Esta es precisamente la situación de las mujeres cineastas, muchas de las cuales han expresado relaciones complejas con la maternidad, viéndose abocadas a dejar o postergar su trayectoria creativa o siendo penalizadas por la industria (Liddy y O’Brien, 2021). De hecho, en los últimos años, las documentalistas españolas han indagado en la encrucijada que, en el contexto contemporáneo, suponen la procreación y la crianza, a menudo desde una posición, la propia, particularmente tensa, por la precariedad de la industria audiovisual española —u otros espacios de creación desde los que se producen documentales, como el arte o la universidad—, la dedicación que exige a las mujeres, y la escasez de ayudas estatales a las madres trabajadoras. Esta preocupación se destila en el delicado acercamiento de Raquel Marques al proceso de gestación de su amiga Bea, en el documental *Tiempos de deseo* (2020), filmado en una casa en la que la protagonista reflexiona y sufre la experiencia del cambio



de identidad que le supondrá su nuevo estatuto de madre. También en *Singled Out* (2017), Mariona Guiu y Ariadna Relea acompañan y escuchan a mujeres jóvenes que ven truncada su aspiración de vivir en pareja y reproducirse, principalmente por la dificultad de compaginar una relación y la crianza con sus empleos y estilos de vida. En este capítulo, sin embargo, nos centraremos en piezas que, como *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018), *A Media Voz* (Heidi Hassan y Patricia Fernández, 2020), o el documental a la vez lineal y proyecto interactivo *[m]otherhood* (Inés Peris Mestre y Laura García Andreu, 2018), cuestionan ideas preconcebidas en cuanto a la maternidad y los cuidados, y nos permiten un acercamiento múltiple a la cuestión, también desde formas audiovisuales muy disímiles —revisando imaginarios, jugando con nuevos formatos, y estableciendo una correspondencia íntima que permite entrecruzar experiencias singulares, pero destacando sus rasgos comunes—. Estas estrategias audiovisuales para indagar en la maternidad se mueven entre las presiones propias de la agenda feminista expuestas por Teresa de Lauretis (2007). Por una parte, “la tensión hacia la positividad de la política, o la acción afirmativa en favor de las mujeres como sujetos sociales”, que se reflejaría en dispositivos directos y en entrevistas a expertas y activistas, modos que llevan a confiar en las formas documentales; y, por otra parte, “la negatividad inherente en la crítica radical de la cultural patriarcal burguesa”, que se enfrentaría a los lenguajes instituidos y produciría un trabajo mucho más incómodo, de impugnación a lo establecido y a la propia posibilidad de enunciar (2007, p. 25).

Quizá por su profundidad programática y cualidad de ensayo, empezaremos con el análisis de *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018), un largometraje que aborda la controvertida figura de la “madre monstruosa”; aquélla que no desea cuidar a su descendencia y que, en las narrativas populares, termina ejecutando el acto más terrible: el asesinato de sus hijos. Este centro temático permite a Ruido abordar no únicamente la presión que para las mujeres supone el ideal de la maternidad imperante, sino también la relación que ésta tiene con el pánico moral que suponen las mujeres no-madres, estériles, no deseantes de ofrecer cuidados, o, todavía peor, las que emprenden una acción destructiva con respecto a su prole. Este terror queda capturado en la imagen de un mito, el de Medea, que precisamente abre el documental mediante una discusión que escuchamos, extraída del

filme *Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital* (Alexander Kluge, 2008), en el que el realizador Alexander Kluge dialoga con la actriz Sophie Rois acerca de su papel como Medea. En esta apertura vemos en pantalla archivos familiares de la propia María Ruido, con textura de celuloide, mientras que el audio se sustenta en la entrevista mencionada, en la que se profundiza en la interpretación del personaje de Medea, leída por Rois como una mujer que reclama su estatuto humano, aquél que la familia —y particularmente su rol de progenitora— le ha arrebatado; una mujer que solo puede huir de la esclavitud del parentesco mediante el asesinato. De esta manera, Ruido acentúa la tensión entre la producción de una subjetividad *agéntica* e individual —su propio archivo personal, junto con la consideración de las interioridades de Medea— y los requerimientos de heterotopía de la maternidad; es decir, la condición de madre que exige focalizar la atención “en los demás”, en los que dependen de esta figura y son puestos a su cargo, hasta el punto de que escamotean su propio espacio de existencia. Este es el centro temático de *Mater Amatísima*, un ensayo que se dispersa en múltiples imágenes de archivo, artefactos de la Historia del arte, entrevistas y músicas como el *Stabat Mater* de Pergolesi: un collage que esboza el peso cultural de la maternidad sublimada, una que impone a la mujer atenuarse como sujeta, por tiempo material de trabajo y dedicación, y por presión ontológica del otro sobre la propia existencia, y que a menudo tiene como reverso el rechazo defensivo y el horror expuesto por Simone de Beauvoir en relación al “cuerpo parasitario que prolifera dentro de su cuerpo [de la madre]” (Beauvoir, en Zerilli, 1992). Es precisamente dentro de esta subjetividad tabú de la maternidad que Ruido pretende acceder, aumentando lo terrorífico de este estado mediante el contraste con las imágenes idealizadoras del hecho maternal.

En el paisaje nacional, Ruido centra gran parte del metraje en Rosario Porto. Junto con su esposo, fueron acusados de asesinar a su hija adoptiva Asunta Basterra Porto, aunque la atención pública se cebó particularmente en la figura de Rosario (y no del padre), puesto que son las madres quienes encarnan esta abyección indefinible, aterradora precisamente por no encajar en los parámetros dativos de la maternidad. Ruido opta por incorporar imágenes del juicio, durante el que la declarante se presenta como una persona confundida pero sin embargo locuaz, integrada a unas prácticas vitales que parecen

no encajar con la identidad de una infanticida —explica su actividad en la asociación de familias de la escuela y su implicación en las extraescolares de Asunta—. Lejos de sumarse al espectáculo mediático, *Mater Amatísima* concede y alarga el tiempo de narración de Rosario Porto, sin reducirla a un ser aterrador o aberrante y, en lugar de esto, la enmarca como ser humano en su contexto sociohistórico; quizá como una asesina, a la que se observa con una distancia impertérrita, pero, en todo caso, como una homicida de carne y hueso, cargada de sus circunstancias y de su ambigua acción subversiva. De esta forma, y echando mano de archivo que revisa la presión normativa de los imaginarios de la maternidad, Ruido y la montadora, Elena Fraj, construyen un potente ensayo de reflexión y denuncia de la cualidad opresiva de la familia patriarcal (Fraj, 2017). El material que emplean recoge desde adaptaciones múltiples al cine del mito de Medea, como la de Pasolini (1969) o Von Trier (1988), hasta melodramas de Douglas Sirk como *Imitation of Life* (1959), así como también producciones que muestran miradas críticas de corte marxista y feminista a la institución familiar —como *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey y Peter Wollen, trabajos de Michelle Citron, o incluso previos de la misma Ruido, como la breve pieza *Le Paradís* (2010), en la cual ya empleaba imágenes de Marguerite Duras, Daniëlle Huillet y Jean-Marie Straub—. En síntesis, en este documental, el rol de la maternidad queda lejos de diluirse en una utopía de redistribución materialista entre hombres y mujeres (Elliott, 2015; Kittay, 1999); en lugar de esto, constituye un ideal ensalzado para la salvación de las mujeres en un mundo precario, aunque exhibe también un reverso patológico y alienante que permite situarnos en la posición de Medea para, en lugar de mirarla como una mera asesina, vencer por lo menos en el terreno simbólico la opresión estructural que simboliza.

El documental con versión lineal e interactiva [*m*]otherhood (Inés Peris Mestre y Laura García Andreu, 2018) quizá es el más explícito en su interrogación acerca de las vivencias y el papel de la maternidad en las sociedades occidentales contemporáneas, y en la indagación de modelos alternativos, tal y como revela su título, apuntando a la “otredad” (*otherhood*). El trabajo, que se inicia en su propia página web y en abierto, con aspecto de proyecto en construcción, aglutina un conjunto de entrevistas audiovisuales y materiales textuales que investigan sobre la maternidad. El núcleo principal del trabajo, como

se ha dicho, son las entrevistas filmadas, para lo que se ha contado con teóricas y activistas relevantes en “no-maternidades”. Además, el trabajo incorpora elementos participativos, sugiriendo a las espectadoras que dejen por escrito sus opiniones sobre la cuestión, así como que se inscriban para ser potenciales informantes del audiovisual lineal, que se realizó posteriormente. El webdocumental en su forma vigente cuenta con seis secciones: “no madre”, “instinto”, “idealización”, “opresión”, “consciencia” y “libertad”, cada una de las cuales se abre con un fragmento del monólogo de la cómica y poetisa británica Kate Fox, quien reflexiona acerca de un aspecto distinto de la construcción social de la maternidad. “No madre”, la primera sección, subraya la tesis principal del proyecto: la necesidad de desnaturalizar el requisito de la maternidad para las mujeres, a través de la problematización de los imaginarios culturales (cinematográficos, políticos, literarios, etc.) que asocian la femineidad con la maternidad, y la denuncia de la violencia que estos ideales ejercen sobre las mujeres disidentes. El documental subvierte algunas nociones de uso común, como la del “reloj biológico” o el hecho de considerar “egoístas” a las mujeres que no desean procrear por no asumir el rol de la crianza, y en lugar de esto sugiere que, en un mundo superpoblado, podría considerarse precisamente la gestación el acto egoísta. En este sentido, *[m]otherhood* se complementa con el videojuego *[m]other earth*, descargable en la plataforma Android. Este juego establece como meta frenar la catástrofe planetaria a la que amenaza el crecimiento poblacional mundial. La voces del documental son las de la filósofa feminista universalista Elisabeth Badinter, la socióloga Orna Donath, autora del popular estudio sobre las madres arrepentidas —también participante de *Mater Amatísima*—, la escritora Jody Day, fundadora de *Gateway Women* —una comunidad online para mujeres sin hijos—, o las escritoras Corinne Maier y Lina Meruane, además de la psicóloga clínica Gemma Cánovas, la doctora en derecho Anna Marrades o la educadora social e investigadora Irati Fernández, quién sostiene que la maternidad ha sido, tradicionalmente, “un constructo patriarcal [sometido] a la división sexual del trabajo y a relaciones de poder desiguales”. El documental en su versión lineal añade nuevas entrevistas y experiencias concretas de mujeres anónimas, y deviene una poderosa herramienta desmitificadora que aborda cuestiones como la especial sanción que reciben las mujeres por el abandono de los niños, el arrepentimien-

to frente a la maternidad, el exceso de responsabilidad exigida en la crianza, la fantasía maternal de deshacerse de los niños, y las estructuras patriarcales e idealizadas en las que se sustenta la maternidad, en parámetros imposibles de satisfacer. En un registro mucho más nítido y explícito, subraya y complementa algunos de los aspectos movilizados de forma más abstracta por *Mater Amatísima*, particularmente con relación a las aristas terribles del ser o no ser madre.

Finalmente, el filme *A Media Voz* (2020), de Heidi Hassan y Patricia Pérez Fernández, es un documental que, a pesar de no centrarse específicamente en la maternidad, sí tiene en su frustración un eje fundamental. El trabajo se hilvana a través de las cartas fílmicas que se envían las directoras, llegadas a su cuarentena, amigas de la infancia y la adolescencia —que pasaron en Cuba, aprendiendo cine—, y en las que se relatan sus últimos veinte años, que han vivido separadas. Este trabajo epistolar, centrado en la imposible nostalgia de la utopía cubana, reflexiona en torno a una vida de exilios, la condición interseccional de ser mujer y migrante, la falta de derechos de los extranjeros extracomunitarios en España y Suiza y, en general, la precariedad vital del capitalismo avanzado (Fraser, 2017). Las dos protagonistas habrían emigrado de Cuba hacia Europa, primero Patricia, y años después Heidi, buscando una vida más “libre”. Sin embargo, en su exilio no consiguieron vivir de acuerdo con la promesa de jóvenes directoras de cine que fueron en su país de origen. Se encuentran, por años, sumidas en una rutina de trabajos precarios y desvalorizados, y de oportunidades negadas por el colonialismo implícito en la legislación europea, el machismo que desvaloriza sus empeños, y las crisis económicas que sacuden el globo. Constitutivamente a esta precariedad y a las opresiones interseccionalizadas que sufren las protagonistas, y que comparten en su relato, se presenta su maternidad frustrada —en el filme intentan sin éxito concebir, sintiendo que lo intentaron “demasiado tarde”, a resultas de su pobreza de tiempo—. Esta dificultad nos obliga a encarar todavía otro lugar desde el que inspeccionar la maternidad en el cine: como una quimera excluyente, que esquivo a mujeres que intentan hacerse un hueco en espacios de creación o de exigencias competitivas. Así, la no-maternidad de Heidi y Patricia se convierte en un símbolo de la crisis contemporánea de los cuidados y de la reproducción de la vida, una que pone en cuestión siquiera la posibilidad, para muchas, de centrar su trabajo —que no

empleo— en la vida, en las cosas no alienantes ni sometidas a la ley del mercado. A *Media Voz*, pese a no centrarse en la maternidad, sí apunta a la trascendencia de esta cuestión para las directoras y a su inevitable emergencia en un trabajo de cariz autobiográfico, especialmente si se toma en cuenta que las protagonistas han luchado para poder dedicarse al cine y han trabajado para sobrevivir, lo que las penaliza especialmente en su dimensión reproductiva.

Además, ambas directoras explicitan la intervención y medicalización de los procesos de procreación sobre sus cuerpos: las imágenes y el relato no dejan fuera de campo las visitas a hospitales y clínicas, las inyecciones, los tratamientos hormonales, la vuelta de la sangre como índice de la no fertilidad, los abortos involuntarios, etc. y, en el caso de Patricia, la filmación de este proceso íntimo conducirá, incluso, a la separación de su pareja —incapaz de comprender la obsesión de la directora para registrar este proceso tan personal—. A través de estas experiencias particulares, y de la capacidad del documental epistolar de revelar “lo íntimo compartido”, las autoras rompen silencios y se acompañan la una a la otra, dando voz a un conflicto de base política sesgado por el género: la crisis de los cuidados, derivada de la progresiva acumulación del capital y desinversión en bienestar social en Europa, y el retraso o la renuncia forzada de las mujeres a reproducirse en países postindustriales por falta de igualdad, pobreza de tiempo, o precariedad vital, pero también una crónica falta de apoyo masculino. Estas mujeres creadoras que se enfrentan a la dificultad de tener hijos son no solo un síntoma de su tiempo y posición sino también del eco que el presente todavía arrastra de los días en que Virginia Woolf denunciaba la muerte de Judith Shakespeare, con descendencia pero sin haber escrito una palabra; un mutismo que, nos dice De Lauretis, es un silencio “de lo que no sucedió porque las mujeres estaban ocupadas teniendo hijos y reproduciendo de otros modos la existencia material humana” (2007, p. 168).

#### **4. “NO SOY UNA EXTRAÑA”: MIRADAS QUE ACERCAN DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA Y DECOLONIAL**

En su primer documental *Reassemblage* (1982), la cineasta Trinh T. Minh-ha pone el foco sobre la mujer rural de Senegal y su voz en off

nos invita a preguntarnos sobre la veracidad de la mirada *directorial*: “Mirándola a ella por el lente. La veo convertirse en mí, convertirse en mía. Entrando en la única realidad de signos, en la cual yo misma soy un signo”. Desde hace unas décadas, las prácticas documentales feministas han desafiado la trampa ilusionista del realismo (Trinh Minh-ha, 1990) y, al mismo tiempo, han reconocido su apuesta política por el terreno de la representación, ampliando las imágenes y las voces de mujeres atravesadas por diferentes opresiones, procurando así un consenso y una posible identificación por parte de un público de mujeres diversas (Walker y Waldman, 1999: 11-12). Ante ambos retos, las mujeres cineastas han encabezado las producciones cinematográficas que incluyen relatos alternos, tradicionalmente no representados, buscando romper la mistificación y narrando experiencias diversas que plantean más preguntas que respuestas sobre el hecho de nacer y socializar como mujer en diferentes circunstancias. Algunas directoras contemporáneas de cine documental del Estado español han logrado aproximarse a sujetos y voces consideradas minoritarias, incluso exóticas, con estrategias que acarrearán responsabilidad. Este es el caso de Alba Sotorra, Roser Corella y Nila Núñez, quienes levantan proyectos basados en historias contadas por esas “otras” mujeres (y por “otras” entendemos que trascienden la posición de la mujer blanca de clase media/alta que ha estado autorizada a hablar en los relatos occidentales) que, en algunos casos, habitan geografías lejanas pero que, en otros, son vecinas de nuestros barrios, pueblos y ciudades. Asimismo, y con el fin de apuntar estrategias comunes entre las tres cineastas por la actualidad, los temas y los formatos de sus trabajos—, nos proponemos hilvanar algunos puntos de encuentro que observamos en sus tres últimos filmes.

La primera de las estrategias detectada en las películas de estas tres directoras es la recuperación de testimonios alternativos no victimizados. La selección y el tratamiento que hacen Sotorra, Corella y Núñez de sus protagonistas no esconden que sus sujetos cuentan con una voz, entidad y reflexividad propias, transgrediendo estereotipos comunes. Esto es excepcional ya que, tradicionalmente, las “otras” mujeres son las que raramente tienen voz porque son triplemente excluidas de lo que es considerado el discurso hegemónico (por cuestiones de género, clase, religión y/o fenotipo) y, en consecuencia, son retratadas de forma vacua. La diferencia como singularidad o identidad espacial limita

y engaña, nos dice Trinh T. Minh-ha: “esto significa que X debe ser X, Y debe ser Y, y X no puede ser Y” (1987, p. 15). Alejándose de esta ecuación, las directoras anteriormente citadas eligen como protagonistas a jóvenes que reivindican llevar el hiyab o no llevarlo, sin que esto ponga en dificultad sus relaciones; a trabajadoras del hogar que, después de ser engañadas por un sistema de agencias internacional, se organizan y luchan; y a mujeres musulmanas apátridas no aceptadas por Occidente, pero sí acogidas y cuidadas por mujeres kurdas que, paradójicamente, son quienes más han sufrido la violencia del ISIS.

Precisamente son estas últimas mujeres quienes protagonizan el trabajo más reciente de Alba Sotorra, *El retorno: la vida después del ISIS* (2021). El documental trata de un tema, a priori, controvertido para la audiencia: la vida en un campo de detención de las que abandonaron sus países de origen, en Europa o América del Norte, para vivir en un califato en Siria. Dos de las protagonistas son la británica Shamima Begum y la norteamericana Hoda Muthan y, aunque sus casos han aparecido previamente en los medios de comunicación, en esta ocasión el relato y el encuadre son distintos. Sotorra nos invita a tender puentes para entender el proceso —pasado y presente— que han vivido sus sujetos: acercando cosmovisiones evita la demonización de unas mujeres que han sido usadas como moneda de cambio entre dos patriarcados, primero el del Estado Islámico y ahora también el de Occidente. Por su parte, Roser Corella documenta la realidad de las trabajadoras domésticas migrantes en el Líbano bajo el sistema kafala en su último trabajo *Room without a view* (2021). Combinando múltiples perspectivas, pone el foco en las trabajadoras como sujetos protagónicos, abriéndonos así la ventana de una supuesta habitación sin vistas que funciona como metáfora de un sistema estructural que permite la esclavitud. En esta película, las trabajadoras domésticas se percatan de un engaño, expresan sus anhelos, pero, sobre todo, se organizan en colectivo. Por último, Nila Núñez, cuyo primer y único largometraje hasta el momento, *Lo que dirán* (2018), es fruto de su proyecto final en el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la UAB, retrata la vida de dos adolescentes musulmanas en Cataluña. Ahlam y Aisha, del barrio de Sants de Barcelona, viven de manera distinta su relación con el hiyab. Las jóvenes, en pleno proceso de cambio y autodescubrimiento, debaten en torno al uso del velo desde la potestad de decidir llevarlo o no. En



*Lo que dirán* vemos a dos amigas que, con opiniones divergentes y meditadas, bromean y concluyen que cualquier opción es válida lejos del mantra de la obligación patriarcal. En este sentido, es apelante el motivo por el cual Aisha quiere realizar su trabajo de final de curso sobre el hiyab: “creo que lo más importante es que nosotras tenemos algo que decir y ellas [las compañeras de clase] necesitan escuchar esto”. Aplicando la fórmula a la que hace referencia Trinh T. Minh-ha, el objetivo de Sotorra, Corella y Núñez no es convertir a sus sujetos protagonistas en X ni en Y, sino apuntalar que tal vez el registro de las experiencias de estas “otras” mujeres pueda generar una escucha mutua que nos aleje de los matematismos; es decir, que todas somos las otras o, quizá, las otras son como nosotras. Si es que consideramos que realmente existe un binarismo otras-nosotras o, si por el contrario, hablar de éste contribuye a su pontificación, es un debate en el que no ahondaremos en este espacio. En cualquier caso, hacer un seguimiento de las experiencias de sus sujetas intentando evitar caer en exotismos, universalizaciones y re-victimizaciones en el espacio cinematográfico —que tradicionalmente ha perpetuado los modos de representación patriarcales y coloniales (Shohat, 2006; Ponzanesi, 2019)—, es una de las mayores aportaciones de estos documentales.

De nuevo, la voz en off de Trinh T. Minh-ha en *Reassemblage* nos da pistas de la segunda estrategia observada en estas tres cineastas: “Yo no intento hablar sobre / Sólo intento hablar al lado de”. La relación que las realizadoras establecen con sus sujetos representados se pone de manifiesto en los tres documentales: en un ejercicio de empatía, Sotorra, Corella y Núñez no distorsionan ni las voces ni las imágenes de sus protagonistas, priorizando el relato de estas por encima del propio. Bustos parlantes, otrora criticados, como instrumento empoderador de las que se representan a sí mismas, acompañados de escenas observacionales en las que la cámara no es una mosca en la pared, sino una compañera más en el espacio. Un artilugio que, sabiéndose presente, es aceptado por sus participantes y nos permite el acceso a contenidos con un formato casi horizontal: entrevistas que naturalizan la puesta en escena, donde un grupo de mujeres atrapadas en un campo de detención hablan desde sus propios espacios acompañadas por sus hijas/os menores mientras éstas/os juegan, o primeros planos y planos detalle de escenas cotidianas que nos acercan a los detalles más ínfimos, más mundanos. Por su parte, Corella utiliza un

formato que actúa como espejo de esta estrategia: en *Room without a view* filma las entrevistas de las trabajadoras domésticas extranjeras mostrando de muy cerca los rostros de estas, en contraposición al recurso que utiliza con la sociedad libanesa y las agencias internacionales que trafican con estas mujeres. En cuanto a estos sujetos secundarios, no los observamos, sino que sólo escuchamos sus voces en off, mientras atisbamos la pantalla en negro o bien planos muy cerrados de sus manos, gestos y espacios urbanos. Esta diferenciación en cuanto al uso del lenguaje fílmico, entre sujetos protagonistas y secundarios, refuerza el posicionamiento de la directora y su voluntad de valorización de unos testimonios que, bajo el yugo de la esclavitud moderna, difícilmente habrían sido registrados y escuchados con tanta agencia propia y desde tal proximidad. Para conseguir tal objetivo, Corella ha capturado no sólo el contexto libanés, sino también la realidad de uno de los países de origen de estas mujeres, Bangladesh. Esto ha supuesto un proceso alargado en el tiempo que posibilita la cercanía necesaria para escuchar a sus sujetos y entender una realidad tan compleja como la del sistema kafala. Es también el caso de Sotorra, puesto que ningún cineasta ha tenido acceso a los campos de detención del ISIS antes que ella. Construir la confianza que muestran sus sujetos protagónicos ante las cámaras le ha supuesto a la directora y a su equipo más de dos años de rodaje, un proceso temporal sobreimpreso en pantalla durante todo el documental. También Núñez, entrando en los espacios más íntimos de Ahlam y Aisha, es especialmente hábil en este ejercicio de empatía y horizontalidad. Desde las aulas y habitaciones de las adolescentes, registra todo lo que allí se habla y sucede, mientras las dos jóvenes realizan su trabajo de final de curso. Testimoniando complicidades y dudas, debates en clase, rezos y sesiones de maquillaje, tenemos la sensación de que somos parte del proceso documental del film, que somos cómplices de un “tercer discurso” que, como apuntan Scott y Van de Peer (2016) permite la comunicación entre creadoras, sujetos protagonistas y espectadoras mediante una relación de entendimiento de la diferencia.

Con relación a esta segunda estrategia, detectamos una tercera: la hábil continuidad del espacio público y doméstico en las películas de estas cineastas, sin una frontera aparente entre ambas realidades, que refuerza la idea de que lo personal es también político. En Núñez y Sotorra no hay una distinción clara entre la narración y los espacios,

en tanto que nos movemos indistintamente entre las aulas y las habitaciones, entre el interior de las tiendas de los campos de detención o fuera de ellas. El uso de la música es un elemento clave de esta continuidad en la película de Núñez: cuando Aisha y su hermana visualizan el videoclip del tema *Hijabi (Wrap my Hijab)* (2017), de la rapera y activista Mona Haydar, hacen referencia al debate político y social sobre sus cuerpos en el espacio público desde su cuarto. Otro claro ejemplo de esta continuidad son las secuencias donde las empleadas del hogar migrantes que retrata Corella se encuentran trabajando en pisos de Beirut, mientras las escuchamos narrando sus trayectorias personales hasta que, por corte, damos paso a una manifestación en defensa de sus derechos o las observamos locutando su propio programa de radio, titulado "No soy una extraña". Incluso en esta película, Corella reproduce una escena en forma de pausa narrativa que parece una suerte de referencia *woolfiana*: las manos de una mujer a la que no vemos colocan las piezas de una pequeña habitación en una casa de muñecas. El sofá, la mesa auxiliar, las flores, la silla y las tazas llenan paulatinamente una pantalla que, en un inicio, aparecía vacía. Pareciera que la cineasta hace un ejercicio metalingüístico, igual que en una casa de muñecas, la vida de las protagonistas de *Room without a view* es gobernada por una mano invisible que todo lo controla. Pero esta metáfora tal vez también nos quiera indicar una idea contraria, esto es, cuán necesaria es una habitación propia (y que, si nos organizamos, puede estar en nuestras manos construirla).

El cine de no-ficción tiene el poder de acercarnos a los sujetos sociales, no tanto para que nos identifiquemos con ellos, sino para que los entendamos. Del mismo modo que Trinh T. Minh-ha, en *Reassemblage*, apunta a un proceso de mediación a través de la lente con sus sujetos protagonistas, los documentales de Sotorra, Corella y Núñez están más comprometidos con una mirada que acerca y reflexiona que con las certezas. Sus propuestas fílmicas plantean preguntas y tratan de reflejar las complejidades y los matices de la vida real desde el reconocimiento de la diferencia. Poniendo el foco en mujeres atravesadas por distintas y múltiples opresiones, las tres cineastas dan voz y amplifican unas historias que, tradicionalmente, han sido ignoradas. El análisis de los tres documentales nos indica que su voluntad es revertir el relato androcéntrico hegemónico, poniendo en valor la heterogeneidad de los feminismos e incluyendo su-

jetos alternos desde una perspectiva decolonial, a los que nos acerca. En una de las dinámicas realizadas por parte de Sevinaz, la activista kurda que aparece en *El retorno: la vida después del ISIS*, esta pide a las prisioneras que cierren los ojos y se dejen guiar por las voces de otras mujeres para evitar tropezarse: “Practicaremos un juego, que es de confianza. Ahora que nos conocemos, debemos empezar a confiar las unas en las otras, para poder continuar este viaje juntas”. Con los documentales de Sotorra, Corella y Núñez puede que nos demos de bruces, pero estas nos tienden la mano para sortear obstáculos y, como diría Annette Kuhn (1991), hacer visible lo invisible.

## 5. CONCLUSIONES: ESTRATEGIAS NO PARA REPRESENTAR, SINO PARA TRANSFORMAR

Los largometrajes y las realizadoras mencionadas en este capítulo, así como otros documentales analizados por las autoras (Araúna & Quílez, 2021), demuestran la vitalidad de la no-ficción feminista en España, así como la riqueza de lenguajes que se emplean para dismantelar los discursos androcéntricos desde lugares múltiples: la revisión del pasado reciente, la desarticulación de roles naturalizados, o la superación de la mirada colonial. Como hemos visto, existe una amplia diversidad de estilos fílmicos y de propuestas de experimentación formal entre algunas de nuestras cineastas contemporáneas, lo que complica la asignación de unas cualidades estéticas concretas al proyecto documental feminista. En cambio, esta misma multiplicidad apunta a la ingeniosidad y variedad de los recursos que pueden ponerse al servicio de una interrogación profunda de la normalización de las desigualdades. Mecanismos tan dispares como el uso de archivo, la interactividad, el *work-in-progress*, las correspondencias fílmicas, la performatividad, los bustos parlantes o la observación, entre otros, están presentes en los documentales referenciados en este texto. Las cineastas son las intermediarias y las responsables de explorar (y también de autoexplorarse, desde y hasta los márgenes) una gran variedad de temas, valorizando la autoridad y la pluralidad de las experiencias femeninas como acervo de la historia humana. Esta cuestión no es baladí, puesto que el poder que imprimen las pantallas en el imaginario permite acercar a la sociedad cuestiones centrales

de la agenda feminista, como mujeres que recuperan la memoria de otras mujeres, mujeres que no pueden ser madres y otras que detestan haberlo sido o, en fin, mujeres consideradas periféricas y objeto del racismo y los prejuicios esto es, mujeres comunes y silenciadas. Estos son asuntos que, en décadas pasadas, en España permanecían en los confines de los encuadres no sólo del cine, sino incluso del debate social mayoritario. En definitiva, las discusiones dentro del movimiento feminista español permean también en la teoría fílmica del cine de no-ficción, puesto que ambos campos son marcos permanentemente porosos y en constante evolución y diálogo.

Ante esta selección de películas de no-ficción, se hace presente una tensión entre formatos realistas y formatos rupturistas, un debate ya presente entre las teóricas del cine feminista de los setenta. ¿Es posible desenmascarar la intencionalidad en la supuesta objetividad que propone la ideología documental sin caer en el relativismo de que todo es ficción y, por lo tanto, sin concluir que no vale la pena aspirar a intervenir en la realidad ni tampoco a contarla? Nuestra propuesta ha tendido a alejarse de esta dicotomía, ya que consideramos que, en la línea de lo que apunta Selva, “no se trata de oponer una sistemática nueva a otra ya existente, sino de crear un nuevo vínculo con la realidad donde exista lugar para opciones distintas” (2005, p. 71). Tejiendo nuevas relaciones con lo real, desde el rupturismo y, en otros casos, desde la supuesta objetividad, estos documentales devienen un espacio de negociación entre las mujeres que filman y las que son filmadas (o en algunos de los casos, recuperadas del archivo o su rastro); un espacio donde se evidencia que el macrogénero documental es rico en contradicciones, pero también es capaz de desnaturalizar las representaciones de género impuestas mediante diferentes maneras de mirar y de filmar. Quizá haya límites en lo que respecta a las posibilidades del documental de “representar lo real” pero, en cualquier caso, las relaciones que posibilita y promueve el proceso documental sí construyen realidad.

Asimismo, merece la pena que hagamos un breve apunte final, aunque sea sólo indagatorio, sobre las condiciones de producción y distribución de estos filmes. En términos de producción, se observa una cifra notable de autoproducciones y presupuestos limitados, se atisban algunas películas derivadas de la realización de programas de posgrado y, en algunas ocasiones, equipos formados únicamente por

mujeres —o totalmente paritarios—. En términos de distribución, el acceso a estos trabajos se limita a determinados circuitos como festivales de cine especializados, centros de arte, museos e internet —pago por visión o gratuito—. La pandemia del Covid19 y las medidas de confinamiento han trasladado varios eventos y festivales de cine independiente a las plataformas digitales, abriendo a nuevos públicos su acceso. En nuestra investigación, tal vez debamos abrir también nuevas líneas en un futuro cercano, preguntándonos, por ejemplo, de qué forma estas condiciones de trabajo y de visibilidad del documental pueden traducirse en las diferentes estrategias que en estas páginas hemos tratado de vislumbrar.

# Transformaciones en el documental de intervención: de la tradición obrera a la mirada ecofeminista

ISADORA GUÀRDIA  
*Universitat de València*

## 1. INTRODUCCIÓN

Cine documental y conflictos sociales pareciera que entrecruzan sus destinos de manera periódica e insistente a lo largo de los más de cien años de historia del cine.

Desde sus inicios y, aunque fuera sin la conciencia de filmar un sujeto histórico, el cine de los Lumière atendió a una realidad de construcción capitalista en la que la fuerza del trabajo era representada por aquellos hombres que salían de su propia fábrica. Sin embargo y ya desde el primer momento, en aquellas imágenes se colaban principalmente cuerpos femeninos, mujeres trabajadoras que se incorporaban a un sistema de producción que las alejaba a unas de otras. Entonces se definía perfectamente la línea —sería de color azul— que separaba una incipiente y masiva clase obrera de otras clases. El desarrollo industrial, la creación de la urbe como gran hormiguero y una producción basada en la idea de progreso como algo infinito constituían las bases de una nueva sociedad de masas, industrial y capitalista.

Las mujeres de la fábrica Lumière protagonizaban el espacio profílmico registrado sin más ánimo por parte de aquellos empresarios innovadores que el de experimentar. No deja de resultar curioso que las representaciones y aproximaciones al espacio fabril fuera siempre dejando a un lado el *entre*. Las salidas y entradas, los exteriores, han sido objeto de mirada curiosa siendo dicho *entre*, precisamente la acción del trabajo, lugar prohibido al mirar. La producción documental militante se ha encargado de visibilizar precisamente la lógica capitalista y sus estragos entrando de lleno en los interiores, rompiendo

la falsa calma en el trasegar de los cuerpos entrando y saliendo, una y otra vez.

Los cuerpos, como una última frontera, dejaron de ser propiedad de los seres que en ellos habitaban para pasar a formar parte de un engranaje mecanicista que los obligaba a producir más rápido. Y aquello tenía consecuencias: accidentes, mutilaciones, enfermedades.

Las emancipaciones surgidas de la idea de progreso y desarrollo ya desde el s.XVIII contemplaban la ausencia de cuidados o bien quedaban externalizados a otros, en particular a las mujeres. Negaban la interdependencia como base indispensable para la vida y, sobre todo, anticipaban una idea absolutamente asentada en la actualidad: los discursos *mindfulness*<sup>1</sup>; “*The limit is the sky*”.

En un modelo de crecimiento económico, como el imperante, que funciona de espaldas a la materialidad que lo sostiene, lo vivo se ha constituido en un motor acelerador de la destrucción de recursos finitos y, en apenas un par de siglos, el metabolismo agro-urbano-industrial ha superado los límites biogeofísicos del conjunto del planeta (Yayo Herrero, 2011, p. 37).

En la cultura occidental y capitalista la idea de que todo es alcanzable junto a la no existencia de límites si uno se lo propone, está estrechamente ligada a esa concepción desarrollista y lineal de lo que es la historia y el progreso. A ello se le suma la colonización constante de las tierras y los cuerpos, principalmente los de las mujeres (Herrero, 2015).

El cine documental de intervención se presenta, quizás, como el cepillo del que hablaba Benjamin, capaz de peinar a contrapelo, enfrentándose a esa tempestad llamada progreso. En estas líneas pretendemos bucear en las diferentes producciones documentales realizadas en el Estado español a partir del denominado históricamente cine mi-

---

<sup>1</sup> Aunque el término proviene de la práctica budista, en Occidente se utiliza en psicología clínica desde los años setenta para reducir la ansiedad o depresión. En la actualidad existe un afloramiento de publicaciones y terapias de autoayuda que recurren al término para deslizarlo a significados cercanos a “disfruta del momento” o “sé consciente de ti mismo” desde un terreno individualista e introspectivo. En Occidente uno de los referentes es Jon Kabat-Zinn que entre otras publicaciones cuenta con *Vivir con plenitud las crisis* (2016).



litante de los años sesenta/setenta hasta la actualidad. Se inicia una búsqueda que pretende dar con las pistas sobre cómo la reflexión sobre los procesos históricos y sociales han permitido en algunos casos hacer bascular la mirada afincada en la tradición obrerista hacia una mirada ecofeminista. En ese camino es obligado encontrarse con materiales tan valiosos como los producidos en EEUU por Barbara Kopple o Lorraine Grey.

El cine militante abarca una serie de producciones con unas características de producción y también estilísticas muy definidas. No forma parte de este estudio dilucidar sobre el término o entrar en un terreno de análisis estilístico por confrontación con otro tipo de producciones como fuera el cine político o el documental de intervención social (Guardia, 2001; Sánchez, 2014, p. 37-43). El objetivo es encontrar los rastros de una representación de género y analizar cómo se produce ésta atendiendo a diferentes etapas históricas y políticas. En el cine documental militante dirigido por cineastas mujeres es posible encontrar marcas de aquello que ahora podemos definir como una corriente ecofeminista; preocupada por las relaciones basadas en los derechos y en los cuidados, atenta a las relaciones ecológicas y a un *saboer*<sup>2</sup> tradicionalmente excluido basado en la transmisión de conocimiento experiencial y colectivo (González Sáez, 2009).

## 2. LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL MILITANTE Y EL LUGAR DE LAS MUJERES: LA TRADICIÓN OBRERISTA Y LA MIRADA FEMINISTA

El Estado español acoge desde los inicios de 1970 una serie de producciones —con un referente esencial como es el Colectivo de Cine de Clase— en el que las mujeres son protagonistas y/o coprotagonistas de la realidad laboral y social representada. La mirada feminista de las realizadoras y su (auto)reconocimiento en las mujeres de los trabajadores permite introducir como elemento clave en las luchas la aportación que estas mujeres realizan. Tradicionalmente las mujeres

---

<sup>2</sup> *Saboer* es un término acuñado por Juan Luis Moraza e indica la raíz común de las palabras “sabor” y “saber”. Un saber que no pasa por la teoría del conocimiento. La experiencia sensible es fundamental en este saber.

han ocupado dos espacios muy bien definidos en la representación fílmica de la clase trabajadora mientras que los hombres sólo ocupan uno de ellos.

Por una parte, las mujeres se auto-representan históricamente como las “compañeras” de los hombres, solidarias y combativas cuando se las llama pero sin ocupar un espacio laboral y público, o al menos, no por mucho tiempo ya que inmediatamente después de prestar apoyo se retiran a las labores domésticas. No obstante, en films como *Harlan County* (Barbara Kopple, 1976) el papel de las mujeres se revela definitivo para lograr éxitos en el conflicto.

En su segunda auto-representación combinan dicho espacio laboral —es decir, son trabajadoras— y, además, soportan las consecuencias de su lucha en el espacio privado/personal como madres y esposas. Cuestión que no se les exige a los hombres que siempre ocupan un espacio público: el de trabajador. En esta ocasión uno de los ejemplos más claros es el de las trabajadoras de Eurostil, empresa textil, en el film *A la vuelta del grito* (Colectivo de Cine de Clase, 1978).

La década de los setenta permite, gracias al auge del feminismo, encontrar numerosas referencias dentro de una producción documental siempre en los márgenes y ocasionalmente clandestina; *Harlan County* (Barbara Kopple, 1976), *Numax Presenta* (Jordà, 1979) o *With babies and banners* (Lorraine Gray, 1979) representan el espacio de las mujeres en estos dos ámbitos: el público y el privado. O cómo ejercer presión en lo público desde lo privado.

A partir de finales de los sesenta el auge del cine documental militante visibiliza de manera más evidente y constante un espacio ocupado por mujeres. El Feminismo como movimiento social inicia su segunda ola al tiempo que aparece la expresión “lo personal es político” ([Hanisch, 1969], Franulík y Jeka eds. 2016).

SCEF permitió a las mujeres radicales reunirse en su oficina de Nueva York donde trabajé, y a mi solicitud, acordamos explorar la creación de un proyecto de liberación de la mujer en el sur. Sin embargo, muchos, en el personal de SCEF, tanto hombres como mujeres, terminaron por unirse a la crítica contra las mujeres que se reúnen en grupos de toma de conciencia para hablar de su propia opresión, definiéndolos como “autocontemplación” o “terapia personal”, y desde luego “no político”. Algunas veces podían reconocer que las mujeres éramos oprimidas (pero solo por “el sistema”) y que debíamos tener igual remuneración por igual trabajo, y

algunos otros “derechos”. Pero nos menospreciaron sin límite por intentar llevar nuestros “problemas personales” al ámbito público, especialmente “todos esos problemas del cuerpo” como la sexualidad, la apariencia y el aborto. Nuestras demandas para que los hombres compartieran las tareas del hogar y el cuidado de niños fueron igualmente consideradas un problema personal entre una mujer y su pareja (Hanisch, 2006 en [www.autonomiafeminista.cl](http://www.autonomiafeminista.cl)).

La vida de las mujeres de clase trabajadora ha multiplicado las horas de trabajo debido a un sistema patriarcal que niega el cuidado de los cuerpos a no ser que de ello se encargue la mujer. El cine hegemónico, principalmente el de ficción, ha invisibilizado de manera habitual toda esfera de trabajo que no fuese la doméstica, y ésta dejó de considerarse productiva en tanto en cuanto no generaba un beneficio económico/monetario. Así, expresa Yayo Herrero que “en las sociedades capitalistas aquello que produce beneficio económico es prioritario a lo que beneficia a las personas” (Herrero, 2011, p. 46) y, por tanto:

La economía de mercado se desentiende de las necesidades básicas de la sociedad. Entre la sostenibilidad de la vida humana y el beneficio económico, las sociedades occidentales han optado por este último. Esto significa que las personas no son el objetivo social prioritario, sino que están al servicio de la producción (Carrasco, 2009, p. 46).

La valorización del cuidado lleva a la economía feminista a acuñar la idea de “sostenibilidad de la vida humana” (Carrasco, 2009, p.183) bajo un concepto que representa un proceso histórico complejo, dinámico y multidimensional de satisfacción de necesidades, que debe ser continuamente reconstruido y que dé recursos materiales, pero también dé contextos y relaciones de cuidado, proporcionados, éstos, en gran medida por el trabajo no remunerado realizado en los hogares (Herrero, 2011, p. 46).

Algunos de los documentales que se utilizan como caso de estudio nos permiten encontrar dichas relaciones entre privado o personal y espacio público y político. El estudio de su contenido desde el análisis fílmico propone buscar incluso contradicciones entre imagen y texto visual. Muchas de ellas vienen precisamente de confrontar un discurso de clase histórico-teórico en un contexto de lucha. A su vez la presencia de los cuerpos, su lenguaje no verbal y la relación entre sus

protagonistas permite identificar las contradicciones a las que la clase obrera se ha visto sometida.

Pero el consenso actual solo gira en torno a escapar de la clase trabajadora. Los discursos de los políticos están salpicados de promesas para ampliar la clase media. La “aspiración” se ha redefinido hasta significar enriquecimiento personal: trepar por la escala social y convertirse en clase media. Problemas sociales como la pobreza y el desempleo en otro tiempo eran considerados injusticias derivadas de fallos internos del capitalismo que, como mínimo debían abordarse. Pero hoy se han empezado a considerar consecuencias del comportamiento personal, de defectos individuales e incluso una elección (Owen, 2011, p. 19).

Durante la década de los setenta se produce una gran crisis económica que lleva a los trabajadores de Laforsa, en Cornellà (Catalunya) a la huelga más larga desde el final de la Guerra civil. A mediados de los noventa se inicia un nuevo periodo de crisis y despidos, donde se justifica la privatización y segregación de grandes empresas y servicios públicos. Una de las luchas más importantes para la clase trabajadora de las últimas décadas es protagonizada por los trabajadores de Sintel, filial de Telefónica. También es el caso de Duro Felguera, empresa de altos hornos y metal (Asturias). Por último y en la actualidad, la última crisis económica que arranca en 2008 y tiene un punto álgido en 2011 en cuanto a dramatismo y situación crítica (Owen, 2011) deja un panorama desolador en cuanto a la percepción de la capacidad de la clase trabajadora por revertir procesos y, principalmente, en cuanto a la percepción de su propia existencia. Es en este contexto que surge un colectivo nuevo: *Las Kellys*. Trabajadoras de la limpieza y camareras de hotel que ven cómo en este contexto de crisis son explotadas laboralmente.

En las últimas décadas —principalmente de la década de los noventa en adelante— la deslocalización y globalización de la economía, así como las prácticas económicas y financieras basadas en la especulación y no en la productividad, han hecho por desintegrar uno de los grandes movimientos sociales de los siglos XIX y XX; a la vez, ésta última crisis iniciada en 2008 acaba con los anhelos de una clase media cuyas aspiraciones de progreso fueron frenadas de golpe. Es en este viento huracanado llamado progreso, apelando a Benjamin, que las mujeres se encuentran doblemente vulneradas.

La separación entre hogar y trabajo fue una contribución al proceso de desarrollo del capitalismo industrial que acentuó las distinciones funcionales entre mujeres y hombres. La división de tareas se consolidó como el modo más eficiente, racional y productivo de organizar el trabajo, los negocios y la vida social (Herrero, 2011, p. 45).

### 3. UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS: ENTRE LA PRODUCCIÓN MILITANTE Y LA PERSPECTIVA ECOFEMINISTA

La elección de un corpus documental de producción nacional como objeto de análisis fílmico permite descubrir algunos procesos con carácter cíclico: sociales, económicos, históricos. En todas las obras se encuentran características compartidas: por una parte la dirección de los documentales está a cargo de mujeres; y por otra, la representación que se hace de las protagonistas, sean trabajadoras o no, es desde una perspectiva feminista. Los saberes y el conocimiento de estas mujeres no solo para con lo privado, sino para organizar estrategias de lucha obrera y social es empujado a la superficie en las siguientes producciones. Dichos saberes han quedado reclusos, menospreciados e invisibilizados bajo una construcción social de género organizada y consensuada por hombres (Mayobre, 2009, p. 2).

El análisis de los siguientes documentales pretende ahondar en la representación que de las mujeres se hace atendiendo por una parte al propio conflicto y sus características desarrollado en el film documental y, a su vez, al contexto histórico-político y social al que pertenece. Las obras *O Todos o Ninguno* (Colectivo de Cine de Clase, Helena Lumbreras, 1976), *A la Vuelta del Grito* (Colectivo de Cine de Clase, Helena Lumbreras, 1978), *La Mano Invisible* (Isadora Guardia, 2003), *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006) y *Hotel explotación: Las Kellys* (Georgina Cisquella, 2018) son el corpus elegido para su disección y reflexión.

Por último añadimos una producción reciente, todavía en una distribución en ciernes. Se trata de la obra de la joven cineasta Mina Costa, *De Soca i Arrels* (2019). Producción independiente y colectiva como las anteriores que en esta ocasión sí pone atención a todos aquellos puntos de discusión propios de la corriente ecofeminista. Dicho

documental aúna las características más ortodoxas y tradicionales de un cine de intervención y militante junto a problemáticas que no han sido objeto de lucha en la tradición obrera: la defensa del territorio como lugar inexpugnable imprescindible para la vida y no como bien productivo. El movimiento social vecinal tradicional genera nuevos movimientos organizados principalmente en torno al concepto de los cuidados, de ahí uno de los que protagoniza el film: *Cuidem Benimaclet*<sup>3</sup>. Estos movimientos se caracterizan por la reclamación de derechos y necesidades políticas y sociales que habían dejado de ser prioritarias (Herrero, 2011, p. 45).

El modelo de ciudad y de progreso es concebido por personas que no comprenden la importancia del trabajo de cuidados ni la necesidad de realizar varias funciones simultáneamente en el mismo espacio que les caracteriza. Por ello la ordenación de territorio gestada dificulta el mantenimiento de esta actividad esencial y profundiza la desresponsabilización de los hombres como colectivo, poniendo la maquinaria de la edificación y del urbanismo al servicio del sistema económico. Con estas premisas, la ordenación del territorio se convertía en una nueva forma de agresión a las mujeres (Vega, 2004 en Herrero, 2011: 45).

#### 4. O TODOS O NINGUNO, (COLECTIVO DE CINE DE CLASE, 1976)

El film, realizado por el Colectivo de Cine de Clase formado por Helena Lumbreras y Mariano Lisa, constituye un medimetro de 16mm en color, de 40 minutos de duración, sobre el conflicto laboral que llevó a la huelga a la empresa Laforsa de Cornellà (Barcelona) durante 106 días. Esta huelga se caracterizó por ser la más larga en Cataluña desde el final de la Guerra civil. A través de ella el documental aborda la fuerza de avance y organización del movimiento obrero en los últimos coletazos del franquismo. El film muestra las diferentes estrategias que los trabajadores llevan a cabo en la búsqueda de recu-

---

<sup>3</sup> Plataforma que surge en el barrio de Benimaclet (València) para defender el cinturón de huerta que envuelve al barrio y frenar los excesos de una urbanización insostenible. <https://cuidembenimaclet.org>

perar el empleo: una de ellas, alcanzar a diferentes colectivos como el estudiantil, fundamental en los últimos años del franquismo (Rodríguez Tejada, 2009), y también ámbitos educativos y sociales como la escuela a la que acuden los hijos e hijas de los trabajadores. La mirada de una cineasta que además es maestra de escuela, como es el caso de Helena Lumbreras, propone un discurso poco convencional u ortodoxo en la producción militante. Siguiendo la manera de hacer de Raymond Gleyzer, víctima de la desaparición forzada en 1976, llevar la reivindicación y la lucha a la escuela es como llevar el cine a la base. Es de esta manera que se puede producir una relación dialéctica de la cual surja el tan nombrado sujeto histórico con capacidad de acción transformadora (Carmenati y Acanda en Rivas y Tarín, 2018). Es la cineasta quien provoca que se produzca este choque entre conflicto laboral y escuela. Los niños y niñas escuchan y plantean preguntas a los trabajadores, que son también sus padres, sus referentes. La plasmación en el papel de la realidad aprendida la convierte en asequible y, por lo tanto, la incorpora a su experiencia de vida.



Fig. 1. *O Todos o Ninguno*

En el film predomina un estilo directo, de su estructura es posible analizar la voluntad de intervención en la realidad, no sólo para hacer visibles unos acontecimientos, sino para denunciar las causas concretas que lo procuran.

Las mujeres quedan ubicadas en un primer momento en el interior de una casa, el comedor, junto a una mesa camilla como símbolo del

hogar y las labores domésticas. Sin embargo, la acción que se desarrolla subvierte el sentido convencional de la escena. Las mujeres allí convocadas redactan la escritura de una carta a la opinión pública explicando la represión que están sufriendo tanto ellas como sus maridos. Verbalizan los hechos sucedidos días atrás como el encierro de los trabajadores en la iglesia y la entrada de ellas en la fábrica en un intento de ocupar los puestos de trabajo de sus maridos<sup>4</sup>. Tal y como explica Mariano Lisa, esta reunión y su correspondiente carta se dieron en la realidad, sólo que antes de que los cineastas pudieran filmarlo. En una reunión del Colectivo con los trabajadores y sus mujeres, estuvieron de acuerdo en la importancia de este hecho y la necesidad de que las mujeres estuvieran presentes en la lucha, porque así se estaba dando en la realidad. De modo que decidieron reconstruir esa charla entre mujeres, así como su marcha por la calle, vestidas con los monos de trabajo.



Fig. 2 *O Todos o Ninguno*

Lo verdaderamente revelador en esta secuencia, como prueba de realidad y que irrumpe con fuerza en el espacio cinematográfico, es la convivencia de los espacios privados y políticos en el caso de las mujeres. En el fragmento en el que las mujeres discuten qué escribir,

<sup>4</sup> Esta acción de las mujeres participando e, incluso, asumiendo el puesto de trabajo del marido se representa en el primer film considerado militante: *La sal de la tierra*, dirigida por Herbert Biberman en 1954.



una de ellas se explica, mientras su hijo pequeño reclama su atención solapándose la acción verbal. Un discurso político, de clase, convive con uno de género en la propia acción física. La madre que acoge en sus brazos al hijo es la misma que articula un discurso de lucha colectiva y social. Esta secuencia no se produce en el espacio masculino. Los documentales sobre conflictos laborales —y así se muestra en los elegidos como corpus— visibilizan secuencias dedicadas a la organización de las mujeres en grupos de conversación. Dichas conversaciones, en las cuales existe un apoyo y escucha a todas y cada una de las intervenciones, versan sobre el propio conflicto, los métodos que ellas tienen a su alcance para colaborar en la lucha y cómo estos conflictos trascienden al ámbito familiar, emocional y físico.

### 5. A LA VUELTA DEL GRITO (COLECTIVO DE CINE DE CLASE, 1978)

Este mediometraje de 45 minutos realizado entre 1976 y 1977 es la última producción acabada del colectivo, y coincide con el inicio de las desmovilizaciones por parte de la izquierda a finales de los setenta debido al gran pacto social.

Después de los pactos siguió habiendo protestas, pero era una certeza que el cambio de escenario iba a modificar la percepción de los trabajadores<sup>5</sup>. No podía ser lo mismo impulsar una protesta contra el poder dictatorial que contra una, aunque tibia e incipiente, democracia. Para consolidar la libertad de expresión, el derecho a reunión y asociación, las reformas del código penal y las de la seguridad social entre otras, la acción conjunta debía ser diferente a la realizada hasta el momento.

Las organizaciones sindicales optarían por la prudencia antes que por una explosión reivindicativa y revolucionaria. Por otro lado, la falta de unidad sindical sumada a una patronal radicalizada por mo-

---

<sup>5</sup> No es fortuito que el último film del Colectivo de Cine de Clase (Lisa y Lumberras) se realice en 1978. *A la Vuelta del Grito* constituye una suerte de canto del cisne ante una España *vendida* a un pacto social que llevaría a la desmovilización de las bases políticas, vecinales y sindicales. Para más información, véase la entrevista a Mariano Lisa (Guardia, 2011: 66-67).

mentos y, muy especialmente, a un complicado panorama económico de crisis modificó los objetivos de la acción obrera.

Era el inicio de la reconversión industrial y los planes de ajustes se cernían sobre las empresas del sector que, decididas a recortar costes, procedieron a la reestructuración de las plantillas. Este proceso de reconversión es recogido de manera minuciosa en otra de las obras documentales propuestas, *Resistencia* (Lucinda Torre, 2007). En suma, se multiplican los despidos masivos en la siderurgia y comienza la lenta extinción de la actividad minera. Unos ajustes traumáticos que iban a marcar la década de los ochenta y los primeros años de los noventa. Socialmente, dos situaciones hasta entonces desconocidas irrumpen en este escenario: el paro juvenil y las prejubilaciones.

Para el movimiento sindical el pacto social representaba en realidad la aceptación de la organización capitalista de la producción, la propiedad privada de los medios de producción y el derecho de los patronos a liderar el proceso obrero. A cambio de las ventajas en términos de bienestar y condiciones de trabajo las confederaciones sindicales garantizaban paz industrial y moderación en las negociaciones salariales. Para decirlo de manera simplista, el estado de bienestar y las condiciones de vida gradualmente mejoradas fueron lo que logró el más bien pacífico movimiento obrero a cambio de abandonar el proyecto socialista. Hoy en día podemos concluir que era un logro a corto plazo en un contexto histórico muy específico (Wahl, 2008, p. 10).

El documental registra las movilizaciones obreras y políticas producidas por la Coordinadora de Empresas en Crisis en Cataluña. Sin embargo, su mirada también se desplaza a Andalucía y a la zona industrial de Euskadi para construir una mirada común que unifique los espacios y transmita la globalidad de las reivindicaciones. Se trata de un periodo de máxima movilización laboral y sindical con grandes huelgas también en Asturias.

De nuevo surge la presencia de la mujer como una voz que se proyecta desde dos espacios: por una parte se encuentra incluida dentro de la voz social del film, en los intertítulos que representan a la mujer cosiendo como “trabajadora explotada”; y por otro en la intervención de las mujeres en cada acción reivindicativa representada.

Así, las mujeres ocupan a lo largo del film un lugar-mirada por su visibilidad y por su capacidad de elaborar un discurso de género que se distancia de la voz uniformizadora y masculina propia del discurso

de clase (Rodríguez Tejada, 2004). Si el film *With babies and banners* (1979) de Lorraine Gray es una referencia de género ya que según las autoras supone una nueva perspectiva por la “iniciativa particular y reivindicativa de su aportación colectiva” (Selva y Solà, 2014, p. 219), Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine Clase ya incorporaron a un discurso de clase un discurso de género en *A La Vuelta del Grito* dos años antes.



**Fig. 3.** *A La Vuelta del Grito*

Así, la construcción de un discurso en el que se explicita la doble condición femenina como elemento de doble lucha, evidencia la voz que permanece oculta bajo la tradición más ortodoxa del movimiento obrero. Se dota de autoridad a la voz de la mujer en todos los ámbitos, siendo ésta capaz de desarrollar un debate interno sobre los modos de lucha.

En la secuencia donde se representa el conflicto de Eurostil, empresa textil, las mujeres inician un debate sobre la influencia de algunos sindicatos y su interferencia en las decisiones de las trabajadoras, donde algunas se sienten limitadas por el propio comité de empresa (Rodríguez Tejada, 1995). Esta capacidad de elaborar un discurso crítico es reconocida por Lisa al explicar el proceso de rodaje, en el cual la capacidad de discusión pública y autocrítica de las mujeres era mucho mayor que en el caso de los hombres, a los que Lisa atribuye “una

militancia” que obliga a cerrar filas y ser menos explícitos en cuanto a las posibles contradicciones en la lucha<sup>6</sup>.

Espacios privados como la casa se convierten en espacios públicos de debate y acción (Babiano, 2007). Y es en éstos precisamente donde la presencia de la mujer adquiere una visibilidad frente a la ausencia de su imagen en la representación más convencional de las luchas. El cine de Helena Lumbreras y Lisa no construye una mirada femenina de la realidad sino una mirada de clase y género que entiende la presencia de la voz de la mujer en procesos históricos como un hecho imprescindible y existente.

## 6. LA MANO INVISIBLE (ISADORA GUARDIA, 2003)

El largometraje documental, iniciado en 2001 y acabado en 2003, recoge el mediático caso de Sintel. En 2001 se produce el despido de los 1800 trabajadores de esta filial de Telefónica que lleva desde los noventa en ERE. Los trabajadores no firman el despido y no se adhieren a la liquidación. Lo que habían sido varias décadas de trabajo desaparecían de repente, sin previo aviso. La fuerte cultura organizativa de los afectados (en 26 años negocian hasta 12 convenios colectivos) los llevó a instalarse, como medida de presión, durante 6 meses en el Paseo de la Castellana en el conocido “Campamento de la Esperanza”.

Formados en la experiencia de la organización obrera, como en el caso de la naval de Gijón, se pretendía con su despido deshacerse de ese núcleo obrero más contestatario, acostumbrado a las asambleas y que concebía el trabajo como una cuestión política.

*La Mano Invisible* también recoge la voz de las mujeres tanto en su rol de compañeras que viajan con sus maridos trabajadores como en el caso de trabajadoras de la empresa. La trabajadora expresa su desconcierto ante las estrategias del sindicato que los representa y, sobre todo, hace hincapié en la situación familiar. Ambos cónyuges eran

---

<sup>6</sup> Entrevista-conversación con Mariano Lisa, realizada por la autora en su domicilio de Barcelona. 15/3/2008, Barcelona.

trabajadores y la incertidumbre que se genera en el hogar es asumida por ella como propia y exclusiva.

Sucede en la experiencia del conflicto de Sintel que las mujeres no constituyen colectivo salvo en una ocasión, cuando se encierran como medida de protesta en la Catedral de la Almudena de Madrid, en 2001. Su encierro apela a la quiebra de una unidad familiar por culpa de la situación laboral y, a una serie de valores que podríamos considerar tradicionales, reconocidos de manera general por toda la sociedad. Quizás esta acción, el lugar que se decide ocupar, forma parte de una estrategia que permite desligarse de cuestiones “masculinizadas” por cuanto políticas y laborales susceptibles de ser valoradas o fiscalizadas por la opinión pública y que tienen su arraigo en los años del franquismo (Bayona Fernández, 2002).

Es significativo que en la lucha de Sintel, principalmente en el año 2001 con el Campamento de la Esperanza en el Paseo de la Castellana de Madrid, las mujeres son prácticamente invisibles.

La configuración social patriarcal que establece espacios antagónicos: públicos/masculinos y privados/femeninos; valores o características masculinas y femeninas a ámbitos, acciones, etc. queda claramente expuesta en las diferentes emancipaciones a las que se refiere Yayo Herrero en su crítica ecofeminista a la Modernidad.

Desde los puntos de vista filosófico y antropológico, el ecofeminismo permite reconocernos, situarnos y comprendernos mejor como especie, ayuda a comprender las causas y repercusiones de la estricta división que la sociedad occidental ha establecido entre Naturaleza y Cultura, o entre la razón y el cuerpo; permite intuir los riesgos que asumen los seres humanos al interpretar la realidad desde una perspectiva reduccionista que no comprende las totalidades, simplifica la complejidad e invisibiliza la importancia material y simbólica de los vínculos y las relaciones para los seres humanos (Herrero, 2015).

Estas cuestiones son de especial relevancia por cuanto afectan a la propia fortaleza individual. Mientras ellas deben asumir solas las consecuencias de los estragos del conflicto, ellos se sienten respaldados y fortalecidos como parte del colectivo en lucha pero también por la seguridad de que “en las casas” todo sigue funcionando. En el relato de uno de los trabajadores ubicado en el Campamento se encontraba la clave: ellos (los trabajadores) cuando estaban juntos estaban bien;

el problema y la situación insostenible se encontraba en las casas. En una secuencia del film una mujer alza la voz hacia una clase política que no reacciona y acercándose a cámara expresa con dolor y enfado: “Que vengan a las casas y les contaremos los que nos pasa, suicidios, depresiones... que vengan, que vengan y les contaremos lo que nos pasa”<sup>7</sup>.

La casa es el lugar que queda para las mujeres, incluidas las trabajadoras, que no acampan en el Paseo de la Castellana, ya que quedan al cargo de las cuestiones domésticas. Sin embargo, como ocurriera en los films del Colectivo de Clase y en *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006), ellas, las mujeres, sí consideran que deben actuar de manera colectiva. La presencia en las manifestaciones así como el encierro en la Catedral visibiliza el conflicto desde una perspectiva caracterizada de *social*. Se produce cierta feminización del conflicto que permite a determinados sectores de la población atender a dicha realidad sin tanta susceptibilidad, puesto que se atribuye a las mujeres una serie de atributos que no parecen compatibles con el imaginario construido de lo que es un conflicto laboral.

Abordar cuestiones de clase y lucha obrera incorporando perspectivas ecofeministas permite revisar conceptos tratados desde el Feminismo clásico que enriquecen el análisis. En el caso de la representación documental de las mujeres en conflictos laborales ayuda a desentrañar cómo se produce y por qué dicha representación.

Si el feminismo ha denunciado cómo la naturalización de la mujer ha servido para legitimar el patriarcado, el ecofeminismo plantea que la alternativa no consiste en desnaturalizar a la mujer, sino en “renaturalizar” al hombre, ajustando la organización política, relacional, doméstica y económica a las condiciones materiales que posibilitan la existencia. Una “renaturalización” que exige un cambio cultural que convierta en visible la ecoddependencia para mujeres y hombres (Herrero, 2006).

---

<sup>7</sup> *La Mano Invisible* (Isadora Guardia, 2003).

## 7. RESISTENCIA (LUCINDA TORRE, 2006)

Este largometraje documental dirigido por Lucinda Torre se origina para abordar el conflicto laboral de los trabajadores de Duro Felguera. Al tratarse de un conflicto de larga duración, más de diez años, existe abundante material gráfico y filmado usado como material de archivo. La multiplicidad de puntos de vista es la característica principal del film, que emplea una técnica situada entre el cine directo y el lenguaje televisivo al ocultar la presencia del documentalista en las entrevistas. Esta variedad de puntos de vista se articula desde la voz de las mujeres en el presente. Su voz colectiva construye un hilo conductor sobre qué es Duro Felguera y lo que representa.

En el film hay estrategias comunes a otras obras: las reuniones en torno a una mesa, la conversación pausada. Las mujeres aportan un discurso diferente al de los hombres en cuanto que asumen la lucha desde el ámbito privado para poder servir de apoyo a sus maridos. El nexo indicativo entre ellas y el conflicto no es tan obvio para el conjunto de la sociedad, de modo que la sensación de injusticia sobre ellas es mayor, permitiéndoles en ocasiones llegar más lejos en sus reivindicaciones.

Las mujeres de Duro Felguera siguen un proceso parecido al narrado en el film *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954), *Harlan County* (Barbara Koppler, 1976) o *With babies and banners* (Lorraine Gray, 1979) donde el espacio que ocupan respecto al conflicto va variando hasta convertirse en decisivo, asumiendo acciones igual de arriesgadas que las de los hombres. Las mujeres se expresan ante cámara construyendo un discurso colectivo mientras el espacio, cerrado y neutro, remite de manera simbólica al lugar de la terapia. Hanisch escribió sus textos reivindicando que se trataba de acción política y no de terapia personal. El ecofeminismo permite hablar también de terapia. Las mujeres que se manifiestan en esos términos, tal y como expresa Herrero (2015), son desplazadas al terreno de lo emocional entendido éste como algo negativo cuando por contra es decisivo para la resiliencia y el empoderamiento. Lucinda Torre abre el plano cerrado y neutro para enmarcar a las mujeres en un plano general que tiene como fondo la fábrica, conectando lo emocional con lo político-laboral.

## 8. HOTEL EXPLOTACIÓN: LAS KELLYS (GEORGINA CISQUELLA, 2018)

Somos muchas pero estamos invisibilizadas porque dentro de los hoteles es un trabajo feminizado, es el de la limpieza. Entrabas en una habitación, la limpiabas y desaparecías”<sup>8</sup>.

El largometraje documental de la cineasta y periodista Georgina Cisquella plantea un panorama nuevo en cuanto a la lucha obrera y de género. La confluencia de conflictos viene siendo estudiada en los últimos años y de manera relativamente reciente por el ecofeminismo para poder llegar a afirmar que son elementos entrelazados:

La precariedad no es algo nuevo, sino que se inserta en un proceso de feminización del trabajo en el cual los empleos adquieren cada vez más las características propias de los trabajos (remunerados y no remunerados) tradicionalmente realizados por las mujeres. Las formas más precarias de inserción laboral (peores condiciones, salarios más bajos o fluctuantes, temporalidad, entradas y salidas constantes del mercado laboral...), la incertidumbre en el acceso a recursos económicos, la exclusión de los derechos sociales, la limitación de la capacidad de autodeterminación ... han sido formas de precariedad históricamente vividas por muchas mujeres (Del Río, 2004).

Este documental visibiliza una situación de explotación permanente acrecentada por la crisis de 2008. Sin embargo, la práctica empresarial que opera se basa en planteamientos patriarcales que minusvaloran un trabajo relacionado con tareas domésticas consideradas ajenas a la lógica del capital. Tal y como afirma Del Río no se trata de nada nuevo en el horizonte, pero quizás la organización colectiva y la lucha laboral emprendida por un colectivo como Las Kellys (Las que limpian) sí sea algo nuevo. Las voces de las trabajadoras se unen en un discurso colectivo que vertebra clase, raza y género (Davis, 2005). Las condiciones laborales de este colectivo son extremas: externalizaciones, sin convenios colectivos, despidos, sanciones y sueldos que apenas llegan al salario mínimo. Son mujeres en su mayoría sin estudios, madres separadas o solteras, migrantes, negras. El documental

---

<sup>8</sup> Declaración de una trabajadora en *Hotel Explotación* (Georgina Cisquella, 2018).



pone de manifiesto en voz de sus protagonistas que los compañeros y sindicatos no las han representado, son las olvidadas de la tradicional lucha obrera y, por ello, surge el colectivo. Las vidas de las protagonistas del documental ejemplifican la crisis de los cuidados que explica el ecofeminismo, como consecuencia de un sistema capitalista que ha priorizado el beneficio económico sobre las necesidades reales de una vida que merezca ser vivida. Sus cuerpos se rompen y mientras, paradójicamente, ellas realizan esos cuidados por duplicado: en las casas a cargo de los núcleos familiares y en los hoteles donde trabajan. Esta visión dicotómica de la sociedad no sólo establece un escenario dual, sino que “los diversos pares que forman la estructura binaria del pensamiento occidental se unen y retroalimentan: público/privado, mercado/familia, egoísmo/altruismo, empleo/cuidado, autonomía/dependencia, racionalidad/emotividad, civilización/naturaleza... Pero la valoración social sólo recae en el primer elemento de cada par” (Precarias a la Deriva, 2003).

Lo que se prioriza, en definitiva, son los mercados capitalistas y su lógica de acumulación, que se constituyen como eje de la organización social. Las necesidades humanas quedan relegadas a un segundo plano y serán resueltas siempre que exista una demanda solvente que procure beneficios a los mercados (Del Río, 2004).

En ninguno de los casos anteriores el colectivo laboral es de mujeres, en este caso ellas sí ocupan el espacio público y reivindican su propia lucha. Sin embargo y, aunque emplean acciones reivindicativas tradicionales como son las manifestaciones, su método de lucha se sirve de otros recursos, otros saberes y otras sensibilidades. La lucha va del trabajo a la casa. La lucha las acompaña en los hoteles pero también en la puerta de la escuela, a la hora de la cena. Las estrategias se discuten en la biblioteca mientras las hijas leen en la mesa contigua, mientras se cocina. Utilizan las redes sociales para visibilizar su situación y suben fotografías de los escenarios que son su día a día. El trabajo que estas mujeres realizan ha quedado naturalizado y, por tanto, invisibilizado. Tal y como una de ellas expresa en el film parece obra de magia el que una habitación aparezca impoluta en cuestión de minutos.

En las estadísticas las amas de casa son consideradas como “inactivas”, lo que contribuye a la invisibilización y descalificación del trabajo

doméstico, el cual aparece como poco importante y, sobre todo, hace pensar a las personas que lo realizan que su situación en el interior de la familia depende del esfuerzo de otros (Alonso, Serrano & Tomás, 2003, p. 18).

El film de la directora Georgina Cisqueña narra una lucha de mujeres no acompañadas. La imagen encuadra de una manera incontable la soledad en la que se encuentran. El documental por tanto realiza una doble función: por una parte ayuda a poner rostro y voz a las protagonistas del film, visibiliza su lucha y visibiliza su aislamiento.

El género es una de las construcciones humanas básicas para la reproducción del orden social patriarcal. Todas las sociedades están construidas a partir de la existencia de dos normatividades *generizadas*: la masculina y la femenina. Y sobre estas normatividades se asientan las principales estructuras de las sociedades patriarcales, entre ellas la distinción de lo público y lo privado. Para que estas estructuras se puedan reproducir históricamente y los géneros no se desactiven como estructuras de dominación y de subordinación hay que crear sutiles y vastos sistemas de legitimación. Los argumentos legitimadores surgen con fluidez de la religión y de la filosofía, de la política y de la historia. Más aún, no basta con que los individuos consideren como deseables y útiles los rasgos básicos del orden social, es necesario que los consideren inevitables, partes de la universal 'naturaleza de las cosas'. Por eso hay que dotar a algunas realidades de un estatus ontológico. Cuando se da por supuesto que algunas de esas realidades pertenecen a la 'naturaleza de las cosas' quedan dotados de una estabilidad e inmutabilidad que fluye de fuentes más poderosas que los meros esfuerzos históricos de los seres humanos (Berger, 1981: cap. 1 y 2).

Estas afirmaciones afectan de lleno a la formación de la clase trabajadora desde sus inicios desterrando del espacio público a las mujeres, consideradas de manera natural, protagonistas de otras índoles menos importantes.

## 9. DE SOCA I ARRELS (MINA COSTA, 2019)

Esta producción colectiva y autogestionada, de 60 minutos de duración, relata la capacidad de organización colectiva, vecinal, feminista y ecologista ante el expolio constante que se lleva a cabo en las periferias de algunas ciudades. El documental trasciende el conflicto

sobre la defensa de la huerta en la ciudad de Valencia para tratarlo como parte de una crisis sistémica.

*De soca i arrels* resulta novedoso por poner el foco en la idea central de los cuidados, la interdependencia de los seres vivos y la necesidad de afrontar un cambio sistémico como única salida a un problema estructural no vinculado de manera extraordinaria a una crisis. El documental pone de manifiesto cómo las crisis forman parte del propio sistema y son aprovechadas para desvincular cada vez más a los seres vivos de su propio devenir vital. En este planteamiento la perspectiva ecofeminista repiensa los espacios, el urbanismo y la separación de tareas.



**Fig. 4** *De Soca i Arrels*

Un ejemplo de esta forma de entender el urbanismo es el trabajo de Franziska Ullman en Viena, que introduce parámetros comunitarios en el diseño de un barrio. Ella llama “los ojos de la ciudad” a conectar espacios de trabajo (cocina) con parques y patios de juego para fomentar la autonomía en la infancia. También introduce la mezcla de perfiles y los apartamentos para personas mayores dependientes junto a estudios de jóvenes para fomentar el cuidado y las sinergias informales (Ruiz Menéndez, 2018).

Así, el documental parte de un conflicto en apariencia puntual y concreto como es el plan de reordenación y urbanización de la huerta valenciana para plantear una reflexión sobre cuáles son realmente las necesidades materiales y simbólicas de una vida que merezca la pena ser vivida. La obra explora la necesidad de dar mayor cobertura a debates en torno a la soberanía: en los barrios, en pequeñas comunidades.



Fig. 5 *De Soca i Arrels*

## 10. CONCLUSIONES

El recorrido iniciado en la década de los setenta y que desemboca en 2019 nos permite abordar nuevos itinerarios dentro de la esfera de acción del documental de intervención social. Las alertas cada vez más constantes sobre la posibilidad de un colapso planetario han sido difundidas principalmente desde las perspectivas ecologista y feminista. Gracias a este nuevo enfoque, la tradición obrerista en el cine documental de intervención o militante ha ido reflexionando también sobre los límites del planeta. Si en la década de los setenta la preocupación principal era mantener los puestos de trabajo, en esta segunda década de los 2000 la preocupación principal comienza a ser la necesidad de producir para la vida y no vivir para producir. Esto ha implicado repensarlo todo. Este giro fundamental que propone el ecofeminismo implica cuestionar el lugar tradicional: laboral, social, cultural... al que se ha relegado a las mujeres, que en su búsqueda de igualar derechos y legitimación, se han visto obligadas a un gran proceso de desnaturalización. Conseguir *re-naturalizar* a los hombres y poner en primer lugar políticas para la vida es sin duda el reto más importante y necesario con el que podemos encontrarnos.

El objetivo histórico principal del documental de intervención es desactivar la reducción ideológica que se realiza desde una producción hegemónica cuando se tiende a individualizar un conflicto como algo propio e inherente al ser humano, inevitable y lugar común del sufrimiento. Cuando en realidad se debe a procesos organizados y

construidos por un sistema económico concreto, capitalista, que sí es posible combatir.

El sufrimiento, el mal y la muerte hay que aceptarlos, como dice la jerga: no hay nada que hacer. Al público se le enseña el ejercicio equilibrista de explicarse la nulidad como ser; de honrar como lo más humano de la imagen del hombre la indigencia real evitable o al menos corregible; de acatar la autoridad como tal por causa de la congénita insuficiencia humana (Adorno, 1992, p. 53).

En la actualidad la reflexión se torna más profunda si cabe al entender la necesidad de reconectarse con la vida y todo aquello que la sostiene. La tradición documental militante o de intervención siempre se ha servido de métodos de producción que hacían compatible el diálogo, los acuerdos y los procesos colectivos y este sin duda era el lugar de partida. Sin embargo, lo hacían desplazando a las mujeres a un segundo término. Aportaciones como el film *Hotel Explotación o De Soca i Arrels* ponen en cuestión dicho segundo término y articulan un discurso que proyecta la voz de las mujeres no sólo como trabajadoras sino como mujeres, madres, hijas y compañeras. Descentrando el eje cuestionan un relato hegemónico patriarcal y androcéntrico.



# El fantasma de Nick Cave. Fronteras entre realidad y representación en el documental musical

EDUARDO GUILLOT

*Periodista cultural. Director artístico de Mostra de València-Cinema del Mediterrani*

Cine directo, no ficción, cine de lo real... Al margen de los intentos de categorización de Bill Nichols y otros teóricos de la imagen, la modalidad audiovisual antes conocida como documental ha sufrido tal cantidad de mutaciones e hibridaciones que resulta absolutamente estéril tratar de establecer sus fronteras, incluso a pesar de la pervivencia de festivales especializados (algunos ya han comenzado a usar la expresión *documentary form*) y entregas anuales de galardones donde, cada vez con mayor frecuencia, la permeabilidad de las propuestas y su caligrafía visual continúan alimentando el debate y empeñándose en demostrar la imposibilidad de (im)poner límites a las imágenes.

El documental musical (aceptemos el término a efectos prácticos) no ha sido ajeno a tales transformaciones. Sus orígenes se remontan a películas consideradas hoy auténticas rarezas, como *Rock and Roll Revue* y *Rhythm and Blues Revue*, ambas dirigidas en 1955 por Joseph Kohn, así como otras filmaciones de conciertos con vocación eminentemente testimonial, entre las que se cuenta algún hito puntual, como *Jazz en un día de verano* (*Jazz On A Summer's Day*, Bert Stern y Aram Avakian, 1959), pero la imposición del rock and roll como producto clave en el contexto del entretenimiento juvenil y su impacto en la sociedad de consumo estadounidense modificaron la manera en que el audiovisual se había aproximado a la música hasta ese momento.

En una fase inicial, se explotó casi de manera exclusiva una fórmula basada en ficciones concebidas como meros vehículos promocionales para los artistas que desfilaban ante las cámaras. El cine y la música popular, ambos espectáculos de masas, se entienden a la perfección desde el principio y se utilizan mutuamente para publi-

citar una mercancía cultural que se impone casi de inmediato entre unos adolescentes recién constituidos como clase social autónoma y con independencia económica, merced al impulso experimentado por los Estados Unidos durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Apenas existe voluntad reflexiva en los numerosos títulos que se producen en el seno de la industria en los primeros años del rock and roll, durante los que imperan la desidia argumental y la defensa de los valores tradicionales (de hecho, el cine será una de las herramientas fundamentales en la domesticación del breve chispazo rebelde del género en su etapa inicial), con la salvedad de alguna excepción muy puntual como *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956), que contempla desde una perspectiva abiertamente irónica los vertiginosos cambios que se producen en la sociedad y los usos culturales del momento derivados de la llegada de los nuevos ritmos.

El documental, canónico o no, y más allá de las excepciones citadas, brilla por su ausencia. Sin embargo, se da la paradoja de que las abundantes actuaciones incluidas con fines promocionales en los numerosos films de ficción producidos a partir de la segunda mitad de los cincuenta se han convertido, con el paso de los años, en un material audiovisual de incalculable valor para conocer y estudiar a los artistas de la época. Como sucede con las filmaciones domésticas que hoy en día recuperan las filmotecas como testimonio de su tiempo, han adquirido una cualidad documental que no se encontraba en su origen ni formaba parte de sus intenciones originales.

Habrà que esperar una década, hasta mediados de los años sesenta, para encontrar el primer ejemplo del hoy llamado *rockumental*, término comúnmente utilizado para definir el documental rock, adaptación del original inglés *rockumentary*. Desde sus inicios, el rock and roll evoluciona a gran velocidad y en diferentes direcciones; las letras despreocupadas, celebratorias del romance adolescente y las ansias de consumo que caracterizan al género en su origen, viran progresivamente hacia nuevas temáticas, al tiempo que la electricidad del rock colisiona con la voluntad de intervención social del folk, y la música popular se convierte en elemento fundamental de la revolución contracultural estadounidense. La semilla de la generación beat no solo germina a nivel literario, sino que contamina también a otras disciplinas artísticas, y cantautores como Bob Dylan se convierten (a veces, a su pesar) en portavoces de una nueva generación que utiliza las can-



ciones como vehículo para declarar su descontento político. Nace un nuevo tipo de estrella, que recoge un legado sonoro patrimonial del país que va desde las grabaciones de campo de Alan Lomax al orgullo de clase obrera de Woody Guthrie, y lo amplifica tanto de manera real (logrando llevar ese discurso a las generaciones más jóvenes) como metafórica (a través de la ya mencionada electrificación).

Donn Alan Pennebaker será quien atestiguará ese cambio a través de la cámara en *Dont Look Back* (1967), inventando, de paso, el documental rock. No parece casual que fuera él, teniendo en cuenta que era uno de los practicantes destacados del *direct cinema* (la lectura estadounidense del *cinéma vérité* francés) y que anteriormente había trabajado con Robert Drew, Richard Leacock y Albert Maysles en títulos clave como *Primary* (Robert Drew, 1960), film que seguía la campaña de John Fitzgerald Kennedy durante las elecciones primarias por Wisconsin.

El proceso no estará exento de conflicto. Pennebaker se acoge a la estrategia narrativa conocida como *fly on the wall*, rechaza la realización de entrevistas específicas para la película y propone una mirada no intervencionista, la de esa “mosca en la pared” que pasa desapercibida mientras los acontecimientos se desarrollan ante sus ojos escrutadores. Más allá de la evidencia de que ese material registrado con la intención más objetiva posible será intervenido después mediante un proceso de selección y descarte de imágenes, así como por una etapa de montaje que en ningún caso puede dejar de ser subjetiva, la película muestra al público por primera vez y sin cortapisas de ningún tipo la rutina diaria de un músico en gira. El retrato del tour que Bob Dylan realiza en 1965 por tierras inglesas se convierte en el modelo normativo del documental rock, y rasca de manera inédita hasta entonces en la superficie del ídolo musical para mostrarlo en situaciones cotidianas, tanto públicas como privadas, en camerinos, aburridos trayectos de ciudad en ciudad, habitaciones de hotel y conversaciones casuales, que no siempre le dejan en buen lugar y articulan un retrato alejado del discurso promocional y de la mitificación a la que suele ser proclive la industria del entretenimiento. Se trata, además, de una gira de enorme importancia en la trayectoria artística de Dylan, que ya sopesa su conversión eléctrica en directo. El tour inglés tiene lugar en mayo, dos meses después de la publicación de *Bringing It All Back Home*, grabado en parte con acompañamiento de una banda eléctrica.

ca, y la polémica decisión se materializa sobre el escenario en julio, en el célebre Newport Folk Festival. Una parte de sus seguidores no duda en calificarlo de traidor, y la controversia afecta al documental, que verá retrasada su llegada a los cines hasta 1967.

*Dont Look Back* guiará los pasos de dos films posteriores que a su vez siguen a artistas en gira: *Bird on a Wire* (Tony Palmer, 1974), con Leonard Cohen como protagonista, y *Cocksucker Blues* (Robert Frank, 1972), sobre The Rolling Stones. Ambos sufrirán también diversos problemas, derivados de su voluntad de mostrar lo hasta entonces oculto, de revelar cierta verdad, hecho que incomoda a los artistas y su entorno, dispuestos a ejercer la censura si están en desacuerdo con la imagen que las películas ofrecen de ellos. En el primer caso, es el manager de Cohen quien realiza el montaje definitivo que emitirá la BBC, purgando la película de tal modo que no será hasta 2009, al ser descubiertos los rollos originales que permiten restablecer el montaje inicial, cuando el film se convierta en un clásico del género. El segundo es aún más conflictivo, ya que los representantes de la banda británica prohíben la difusión de la película, que se convierte en un buscado título de culto durante décadas. La consecuencia más importante derivada del episodio afecta de modo decisivo al futuro del documental musical: desde este momento, no habrá apenas películas que puedan culminar su producción sin contar con la autorización previa de los implicados, que además poseen los derechos sobre el material sonoro utilizado (las canciones) y, por tanto, pueden negarse a cederlos, mutilando el contenido del film. Así, años después, una película como *¿Quién mató a Kurt Cobain?* (*Kurt & Courtney*, Nick Broomfield, 1998) debe asumir la ausencia de canciones de Nirvana por la negativa de sus herederos de conceder el permiso para su uso, al estar en desacuerdo con la tesis que sostiene el guion.

Los documentales citados se enfrentaron a problemas por tratar de mostrar lo que normalmente permanece oculto, por su voluntad de quitar la máscara al mito, provocando grietas en una imagen construida por la mercadotecnia inevitablemente asociada a la cultura rock. Incluso el perfil marginal que explotan muchas estrellas de la música es también un constructo cuyo objetivo principal consiste en satisfacer las ansias de rebeldía que proyectan en ellas sus seguidores. La relación de los músicos con la imagen resulta siempre problemática, especialmente cuando la aproximación audiovisual a su trabajo

ha intentado ir más allá del retrato amable, de carácter expositivo, carente de voluntad crítica y concebido como mero producto de promoción. Al mismo tiempo, y a partir de los precedentes de finales de los sesenta y principios de los setenta, en la filmografía *rockumental* irán apareciendo también títulos en los que la relación del cineasta con el artista retratado deriva en films tan personales como *Let's Get Lost* (Bruce Weber, 1988) o *The Devil and Daniel Johnston* (Jeff Feuerzeig, 2005), por citar solo un par de ejemplos singulares, capaces de penetrar de manera más íntima en la personalidad de los músicos protagonistas gracias a la predisposición de estos a involucrarse personalmente en el proyecto. Lo cual tampoco significa que caigan las máscaras. En muchos casos, de hecho, las imágenes solo sirven para ratificar la idea del artista que ya tiene el público o consolidar su condición de personajes de culto.

En algunas culturas existe la superstición de que cuando a alguien le hacen una fotografía, esa instantánea se apropia no sólo de la imagen de la persona retratada, sino también de su alma. De ahí la negativa a ponerse frente al objetivo, que equivale a exponer lo más oculto de su personalidad. De algún modo, las imágenes construyen una identidad que no tiene nada que ver con la realidad, pero que a la postre es la que se perpetúa en la historia, una vez los fotografiados desaparecen para siempre. Las imágenes adquieren así una cualidad fantasmagórica, certifican una presencia que ya no es material ni física y moldean la idea sobre la persona que pervive en el futuro.

El crítico Quim Casas propuso una interesante lectura de la presencia de músicos en la pantalla que trasciende las consideraciones genéricas. En el artículo *Teoría y práctica del rockumental*, planteaba:

¿Acaso no puede verse *Performance* (Nicolas Roeg y Donald Cammell, 1970) como un documento en torno a los desvaríos lisérgicos, sexuales y creativos de Mick Jagger, quien encarna en esta historia de ficción a una estrella británica del rock enfrentada a un gánster psicótico mientras explora sonoridades electrónicas y nuevos estímulos sexuales, toma todo tipo de sustancias alucinógenas y se aventura por la psicodelia? (VVAA, 2008, p. 53)

Tomando su pregunta en un sentido más amplio: ¿Puede la ficción ofrecer una mirada sobre un músico más precisa y ajustada a la realidad que un documental? La ficción interpretada como vehículo

para documentar. Y, de manera recíproca, el documental como vehículo para la ficción. En el caso del vocalista de The Rolling Stones, no faltan las películas sobre el grupo, que han explorado tanto su vertiente creativa como personal en muy diferentes direcciones, desde la ya citada *Cocksucker Blues* hasta la imprescindible *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970), sin olvidar su polémico encontronazo con Jean-Luc Godard en *Sympathy for the Devil/One Plus One* (1968). Todas ellas forman parte de un puzzle donde encaja a la perfección la pieza de ficción de Roeg y Cammell. Se diría que es como si *Performance* se empeñara en demostrar la cita de Lacan según la cual la verdad tiene estructura de ficción, y lo cierto es que no se trata de un caso aislado.

El propio Roeg, ya en solitario, rodaría en 1976 *El hombre que cayó a la Tierra* (*The Man Who Fell To Earth*), donde David Bowie interpreta a un extraterrestre que llega a nuestro planeta en busca de agua para evitar la extinción del suyo, y que posee una inteligencia superior a la humana. Es decir, un personaje singular, diferente, de otro mundo, adelantado a aquellos que le rodean y, por ello, capaz de anticiparse a los demás, atributos igualmente aplicables a la trayectoria musical de Bowie en ese momento.

Se podría argumentar que hay una intencionalidad forzada a la hora de interpretar las apariciones de los músicos en la ficción en función de su situación vital y artística, pero algunos hechos son tozudos: En 1983, el mismo Bowie será uno de los protagonistas de *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott), película donde encarna a un vampiro, de nuevo un ser imaginario, caracterizado en este caso por disfrutar de vida eterna (una metáfora de la inmortalidad de las estrellas del rock) y por alimentarse de la sangre de sus víctimas, que le permite mantenerse joven (no es ningún secreto que Bowie se ha nutrido constantemente de diversos referentes ajenos). Sin embargo, el conflicto en el film se desencadena cuando su personaje descubre que ha entrado en proceso de envejecimiento. Que su juventud eterna comienza a marchitarse. ¿Es pura casualidad que la película date del mismo año en que Bowie publica *Let's Dance*, el disco que comienza a marcar una larga etapa de decadencia?

Existen demasiados casos similares como para pensar en simples coincidencias. Sam Peckinpah decidió en 1973 ofrecer el papel de Bi-

lly El Niño a Kris Kristofferson en su película *Pat Garrett & Billy The Kid*. Kristofferson, junto a Willie Nelson, Johnny Cash o Waylon Jennings, era uno de los representantes de una variante del country denominada *outlaw*, es decir, fuera de la ley. Y no olvidemos que también Bob Dylan interpretó un breve papel en la película, como un experto lanzador de cuchillos que se une a la banda de Billy The Kid. Personajes de ficción que se convierten en el reflejo de la vida real de quienes los encarnan.

En esa misma línea, no sería descabellado considerar a Maynard, el agresivo psicópata que ingresa en prisión en *Ghosts... of the Civil Dead* (John Hillcoat, 1988) como un trasunto de Nick Cave, el músico que lo interpreta. Un tipo que busca la confrontación, un alborotador en un ecosistema degradado. Así fue como irrumpió Cave, unos años antes, en la escena musical australiana, con bandas como The Boys Next Door o The Birthday Party. Y no deja de ser curioso que en esa primera experiencia de Cave como actor y guionista (en trabajo compartido con el director, Hugo Race, Gene Conkie y Evan English) ya aparezca en el título una referencia a los fantasmas, en alusión a unos personajes que viven en la prisión como en un limbo, un lugar destinado a los “muertos civiles” (en inglés, se denomina *civil death* a la pérdida de los derechos civiles de una persona debido a una condena por un delito grave).

Tirando del mismo hilo, también resulta tentador ver a Freak Storm (un nombre nada casual), su personaje en *Johnny Suede* (Tom DiCillo, 1991), como una extensión cinematográfica de sí mismo en la época en que se realiza el film, cuando Cave ya es una figura de culto y ha iniciado el proceso de conversión que le llevaría de la violencia sonora del punk a la taciturna elegancia del crooner marginal, al frente de The Bad Seeds. Se diría incluso que compone una parodia de ese cliché. Los caminos de la ficción son inescrutables, y probablemente sería posible establecer paralelismos igual de interesantes con cada una de sus apariciones en pantalla. La personalidad fílmica de los músicos que se han dejado seducir por la cámara se va construyendo a base de piezas desperdigadas en diferentes películas, y el caso de Cave es particularmente curioso, al haberse prodigado a menudo, sobre todo teniendo en cuenta su condición de artista minoritario.

Otra de esas piezas es *Dandy*, un film lejanamente inspirado en el *Cándido* de Voltaire y dirigido por el alemán Peter Sempel en 1988, pero no difundido hasta 1993. Se trata de un collage de imágenes, sin aparente hilo narrativo, en el que desfilan ante la cámara diferentes personajes del entorno musical underground de Berlín, como Nina Hagen, Dieter Meier (Yello), Blixa Bargeld (líder de Einstürzende Neubauten y entonces miembro de los Bad Seeds), Lene Lovich o el propio Cave, que admitiría haber participado por el incentivo económico y aparece cantando un blues, mostrando sus habilidades con las armas o jugando a los dados con Bargeld. A mitad de camino entre el ensayo y la ficción, la película captura la esencia de una escena en la que Cave ya se encontraba plenamente integrado, tras haberse trasladado a la capital alemana desde Londres, en gran medida huyendo (¿escondiéndose?) de la prensa musical británica, que le había atacado ferozmente tras una caótica gira en abril de 1985.

Con tales precedentes, no deja de llamar la atención que el primer documental autorizado sobre Nick Cave sea *Straight to You: A Portrait*, realizado por Nanni Jacobson en 1994 y destinado a la televisión, motivo por el que quizá se ajusta, tanto en duración (55 minutos) como en estructura (combinación de entrevistas y material de archivo) a los modelos más convencionales del género. Se trata, como indica el subtítulo del film, de un retrato en el que se glosa su trayectoria musical hasta el momento, con diferentes capítulos dedicados a las ciudades en que ha residido o algunos temas recurrentes en su obra. Un film con hechuras de reportaje en cuyas primeras imágenes ya observamos cómo Cave mira directamente a la cámara, poniendo en evidencia que siempre va a ser consciente de su presencia. Lejos de aquella mosca en la pared cuyo objetivo era pasar desapercibida para Bob Dylan, con el fin de que el músico terminara por ignorarla y revelara algunas de sus intimidades, aquí la lente se sitúa desde el inicio delante del artista, abordándolo de manera frontal, a menudo interrogándolo y esperando respuesta. ¿Es ese Nick Cave más real que el atisbado en sus intervenciones como actor? El límite que marca la ficción traza una frontera, pero sus contornos son muy difusos.

Al efectuar una consulta nominal en la web [imdb.com](http://imdb.com), la base de datos cinematográficos más visitada del mundo, el usuario encuentra una breve biografía de la persona buscada y una filmografía específica de cada uno de los cometidos profesionales que ha realizado. Normal-

mente, en primer lugar aparece su trabajo principal, pero todas y cada una de sus restantes apariciones en un film quedan registradas, incluyendo su aparición en los créditos de agradecimiento de una película. La fiabilidad de la página no es absoluta, especialmente si la búsqueda está relacionada con países árabes, asiáticos o latinoamericanos, pero resulta muy completa en el entorno anglosajón, en el que se circunscribe un artista como Nick Cave, nacido en Warracknabeal, Victoria (Australia) en 1957, y conocido principalmente por su trayectoria musical. De hecho, los dos primeros epígrafes asociados a su nombre que contiene la página son los de “Compositor” y “Departamento Musical”. El tercero ya es el de “Actor”, pese a sus escasas intervenciones como tal, circunscritas a algunos cortos, apariciones amistosas y cameos, como el de *The Electrical Life of Louis Wain* (Will Sharpe, 2021). Obviamente, el listado más abultado (hasta 163 referencias en el momento de la presente consulta), aunque no el más representativo, es el de “Banda Sonora”, con motivo de la inclusión de canciones de su repertorio en diferentes films. Pero no es ahí donde se encuentran las respuestas. Desde unos inicios asociados al punk y bandas de culto como las mencionadas The Boys Next Door y The Birthday Party hasta su consolidación como figura de referencia en la historia de la cultura rock con su banda The Bad Seeds, Cave ha desarrollado una carrera musical impecable, avalada de manera unánime por la crítica, que le ha situado hace años entre la aristocracia del rock adulto. Es, por tanto, lógico, que sus primeras conexiones con el audiovisual llegaran de la mano de la música. En 1987, el director alemán Wim Wenders, admirador de su trabajo, le invitó a actuar con su banda en *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*), iniciando una fructífera relación entre el repertorio del australiano y el cine en la que, generalmente, el artista no suele involucrarse a nivel personal. Los responsables de las bandas sonoras contactan con los propietarios de los derechos de las canciones, abonan la cantidad correspondiente y en ocasiones el autor es el último en enterarse de la transacción. Así, pueden escucharse canciones de Nick Cave en películas tan diferentes (y tan alejadas de su mundo) como *Scream* (Wes Craven, 1996), *Dos tontos muy tontos* (*Dumb and Dumber*, Peter Farrelly, 1994) o *Shrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Vernon, 2004), por citar solo algunas de las muchas que incluyen alguna.

El listado de funciones incluye también sus trabajos como guionista de largometraje, siempre para el también australiano John Hillcoat<sup>1</sup>, con quien ha establecido una fructífera relación a lo largo de los años en títulos como *The Proposition* (2005), sobre guion original de Cave, o *Sin ley* (*Lawless*, 2012), donde ejerce como adaptador de la novela *The Wettest Country In The World* (2008), de Matt Bondurant. En esas ficciones, salpicadas de violencia, relaciones familiares problemáticas, amores arrebatados, redención y conflictos fraternales, es posible rastrear algunos de los temas y obsesiones que articulan el universo temático de Cave, al igual que en los textos de sus canciones y sus dos novelas, especialmente la primera, *Y el asno vio al ángel* (*And the Ass Saw the Angel*, 1989). Unas y otros configuran un mundo muy particular, marcado por las historias de resonancias bíblicas, la atracción por el lado oscuro de la cultura popular y la tradición gótica sureña estadounidense.

Sin embargo, el epígrafe más interesante de los que incluye imdb es en el presente caso el de “Self”. Es decir, las obras en las que Nick Cave no interpreta papel alguno, sino que, en teoría, la ficción queda al margen y aparece representándose a sí mismo. Se trata, en la mayoría de ocasiones, de intervenciones en programas de televisión o en documentales sobre otras figuras de la música, que dejaremos al margen por razones evidentes, con el objetivo de centrarnos en su presencia en documentales, cuyo fin principal es el de aprehender de algún modo la esencia de la persona, incluso cuando, como es el caso de las estrellas del rock (también de las *underground*), a menudo es complicado discernir con claridad entre persona y personaje.

En ese listado de “Self”, donde, curiosamente, se incluye la citada *Dandy*, cuya adscripción genérica resulta cuando menos confusa, aparece muy pronto un título en el que merece la pena detenerse. Se trata de *The Road To God Knows Where* (Uli M. Schueppel, 1990), sobre la gira que el australiano y The Bad Seeds realizaron por Estados Unidos durante cinco semanas de 1989. Un testimonio de la vida en la carretera que, de algún modo, es el *Dont Look Back* de Cave,

---

<sup>1</sup> Colaboración extensiva al terreno de las bandas sonoras, pues es responsable de las de los dos films basados en su propio guion y la de *La carretera* (*The Road*, 2009), todas en colaboración con Warren Ellis.



ya que también retrata un tour en país ajeno, y tanto el método de rodaje como la textura de la imagen en blanco y negro remiten al film fundacional del *rockumental* realizado por Pennebaker. El cantante dijo de él que era hermoso porque era triste y real. Una definición perfecta para una película que no se recrea en la espectacularidad del directo, sino en los tiempos muertos en autobuses, camerinos y habitaciones de hotel, desmitificando por completo la imagen de la estrella rock, en perpetua “ruta hacia Dios sabe dónde” cuando está de gira. Cine directo y de notable sinceridad emocional, testimonio del trabajo de una formación poco proclive al medio cinematográfico que logra su objetivo de ofrecer un retrato de la banda en el momento de su realización.

A partir de la segunda mitad de los ochenta, la trayectoria artística y personal de Cave está documentada por las cámaras, que de alguna manera articulan una vida paralela impresionada en imágenes, una presencia constante que configura un alter ego fantasmagórico, intangible, también incompleto, pero que contribuye a modelar y definir su imagen para los millones de seguidores de su obra. Como ha dicho el novelista Carlos Zanón, “desde el principio Nick Cave era Nick Cave, todos los Nick Caves posibles, ya fueran zarandeados por el espasmo eléctrico o por la melancolía de las teclas de un piano. Nick Cave y sus fantasmas. Cómo convivir con ellos, quemarlos en la hoguera, buscarlos en el fondo del estanque. Invocarlos o asustarlos” (Zanón, 2016, p. 8). En cierto modo, esa es también la búsqueda que se puede rastrear en sus presencias cinematográficas. Las piezas de ese rompecabezas son a veces pequeñas, simples apariciones fugaces gracias a las que es posible ir completando la imagen. En otros casos, especialmente en los últimos años, quizá por la necesidad del artista de dejar una huella mayor, son piezas de mayor calibre, en particular dos documentales que contribuyen de forma decisiva tanto a explicar a Cave como a abundar en su condición de entidad evanescente e inasible.

El primero de ellos es *20.000 días en la Tierra* (*20.000 Days on Earth*, Iain Forsyth y Jane Pollard, 2014). Desde su inicio enlaza con esa cualidad antes mencionada: en el cine, la voz en off es un recurso narrativo que conecta directamente con la representación espectral. Las palabras de Joe Gillis (William Holden) al inicio de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, 1950), mientras contemplamos su cadáver ahogado en una piscina, proceden de una voz de ul-

tratumba, llegada desde más allá de la muerte. Las primeras de Nick Cave en *20.000 días en la Tierra*, también en *off*, son: “A finales del siglo XX, dejé de ser humano”. ¿Para convertirse en qué? ¿En una suerte de divinidad, dada su condición de mito rock? ¿En una especie de alienígena (nótese la similitud del título con *El hombre que cayó a la Tierra*)? ¿O en una entidad de carácter abstracto, desvinculada de su carcasa física, casi intangible?

Anteriormente, durante los títulos de crédito, hemos visto pasar toda su vida anterior ante nuestros ojos a velocidad vertiginosa, en una multipantalla que combina imágenes de la esfera privada y la pública, comprimiendo en apenas unos minutos los 19.999 días previos al film, que corresponden aproximadamente a 54 años, algo menos de la edad del músico entonces. Un pasado que se despliega de manera fugaz para situarle en el presente, a punto de asistir a la siguiente jornada en la vida de Cave, desde que sale de la cama a primera hora de la mañana hasta que regresa a casa al final de la jornada. Teóricamente, un día cualquiera; en la práctica, un intenso viaje que trata de capturar, una vez más, una serie de instantáneas, de piezas que permitan construir su imagen.

Los británicos Iain Forsyth y Jane Pollard no son exactamente cineastas ni documentalistas, un dato importante a la hora de abordar el film. Se trata de una pareja de artistas contemporáneos de carácter multidisciplinar que lleva dos décadas trabajando en colaboración en instalaciones en las que la música y el sonido han desempeñado un papel clave. En *Rock'n'Roll Suicide* (1998), por ejemplo, utilizaron actores para reinterpretar en vivo y de manera exacta el concierto de despedida de David Bowie (él, de nuevo) como Ziggy Stardust. Su camino y el de Cave se habían cruzado ya en alguna ocasión desde 2008, aunque quizá la más significativa sea la que les llevó a crear la banda sonora para el audiolibro de *La muerte de Bunny Munro* (*The Death of Bunny Munro*, 2009), segunda novela del australiano. En 2013 decidieron hacer una película sobre el músico.

*20.000 días en la Tierra* no se ajusta a las convenciones del documental musical tradicional. Según Jane Pollard, su intención era “experimentar con el equilibrio entre la autenticidad emocional y la realidad construida” (Wakefield, 2014, p. 17), es decir, ser capaces de mostrar a la persona y al personaje, dos vertientes que en el caso

de Cave suelen fundirse con frecuencia. Así pues, la película elude el clásico repaso de la trayectoria artística desde sus inicios hasta el momento presente para adoptar una estructura más original.

A lo largo de las veinticuatro horas comprimidas en el film, Cave es retratado por la cámara sabiendo siempre que se está interpretando a sí mismo, sin que le atrapen nunca en un renuncio. Es en ese territorio entre lo pretendidamente real y la construcción consciente donde se desarrolla una jornada muy particular, que comienza con la visita del músico a la consulta de su psicoanalista, donde el espectador conoce aspectos de su infancia y adolescencia que contribuyen a valorar el papel del subconsciente en su obra, así como los laberintos de un proceso creativo en el que el artista no duda en presentarse como un caníbal. El film plantea el trabajo musical como prolongación del escrito (y viceversa) en un plano muy significativo en el que, mediante un fundido, las manos de Cave pasan de la máquina de escribir al piano, los dos instrumentos que utiliza para traducir en expresión artística sus demonios interiores.

Después Cave acude a casa de Warren Ellis, el *multiinstrumentista* que se ha convertido en su cómplice artístico más estrecho (“todo se aguanta por él”, afirma), y mantiene otra reveladora conversación con él durante el almuerzo, en la que recuerdan una anécdota relacionada con un concierto de Nina Simone. Años después, en 2021, Ellis escribirá el libro *El chicle de Nina Simone (Nina Simone’s Gum)*, donde hace referencia a aquella charla. El prólogo es de Cave, y su relato de los hechos presenta algunas ligeras modificaciones respecto del que se ve en la película, en un ejemplo más de cómo el paso del tiempo deforma la realidad y los recuerdos, así como de la escasa fiabilidad de la imagen, también la documental. Ítem más: el propio Ellis recuerda en el libro el rodaje del film y sus temores previos, ya que supuestamente debía cocinar para Cave. Pero ni aquella casa era la suya ni condimentó la pasta que comieron. Todo estaba preparado previamente por el equipo de producción. Los mecanismos de la ficción cinematográfica se adueñan de la narración, y permiten cuestionarse si la consulta del psicoanalista y otros lugares o espacios (algunos, de manera muy evidente) no son otra cosa que escenarios igualmente preparados para la actuación del protagonista. ¿Y no es eso ficción?

La película se organiza a partir de esos diálogos de Cave con otras personas y de varios trayectos en coche. Dentro del vehículo, precisamente, se producen tres encuentros de gran importancia. En un momento del film, Cave afirma: “A veces siento como si los fantasmas del pasado estuvieran por todas partes y se reunieran reclamando un espacio y un reconocimiento”. Es interesante que haga referencia a los fantasmas cuando ya hemos señalado que sus apariciones en pantalla tratan, de alguna manera, de aprehender esa cualidad evanescente, fantasmal, connatural al cine y al relato audiovisual. Más aún: los encuentros en el coche remiten, en cierto modo, a los de los tres fantasmas que se le aparecen a Mr. Scrooge en el *Cuento de Navidad* de Charles Dickens. Allí representaban pasado, presente y futuro. Aquí, las apariciones (porque como tales se presentan: no los vemos entrar o salir del vehículo, simplemente están y luego ya no están) sirven para establecer nuevos diálogos que tratan de arrojar luz sobre el personaje. El primero es con el actor Ray Winstone como copiloto. El protagonista de *The Proposition* y del clip de la canción *Jubilee Street* (también dirigido por Hillcoat) reflexiona con Cave sobre el paso del tiempo (“tenemos los días contados”, dice el músico) y las máscaras del artista. El segundo pasajero es el alemán Blixa Bargeld, que aprovecha para explicar a Cave (y, de paso, al espectador) los motivos de su salida de The Bad Seeds en 2003, tras veinte años de colaboración conjunta. La tercera persona que se materializa en el coche es la estrella pop Kylie Minogue, con quien Cave grabó a dúo *Where the wild roses grow*, el tema con que más cerca estuvo de alcanzar la popularidad en circuitos comerciales. A diferencia de los dos anteriores, la cantante va en el asiento de atrás, y Cave debe mirarla por el retrovisor, por lo que establece con ella una relación diferente (no están a la misma altura ni en el mismo plano, no hablan de igual a igual), si bien de nuevo sirve para revisar hechos del pasado desde la perspectiva que otorga el transcurso del tiempo.

La película va desperdigando a lo largo de su metraje las piezas que forman la personalidad del músico australiano, incluyendo su lado egocéntrico y narcisista, humano al fin y al cabo (la escena cenando pizza con sus hijos frente al televisor), pese a la rotunda declaración que da inicio a la película. Al mismo tiempo, el espectador asiste al proceso de creación de su último disco, *Push the sky away*, y comprueba el carácter catártico que tienen sus actuaciones en directo.

En su libro, Warren Ellis explica sus impresiones cuando hace una foto a Cave durante unos ensayos de gira: “Y ahí estaba. El momento espiritual. Como si se estuviese salvando a sí mismo [...] Ver su transformación a lo largo de la gira de *Skeleton Tree* y luego durante la grabación de *Ghosteen* y más allá sigue siendo una experiencia de trascendencia y metamorfosis que no deja de asombrarme y dejarme atónito” (Ellis, 2022, p. 107). La cámara (también la de cine) capta la transfiguración de Cave. ¿El momento en el que, como dice al inicio del film, deja de ser humano?

El mosaico del film incluye todos los elementos propios del documental, pero el resultado está más cerca del ensayo, a partir de una puesta en escena minuciosa, sólidamente anclada en el presente, que efectúa viajes al pasado para explicar al personaje. En uno de ellos, Cave exhuma episodios pretéritos en un sótano donde se conservan fotos y otros materiales memorísticos, en una operación que se podría interpretar como una autopsia de los objetos<sup>2</sup>. Es un archivo del tiempo compuesto por retazos, recuerdos que contribuyen a construir una imagen obligatoriamente incompleta, pero más rica que el relato biográfico salpicado de material de archivo, entrevistas y declaraciones de diversa procedencia. Pollard explica parte del proceso de trabajo utilizado: “Para nosotros, el set siempre pertenece al actor. El equipo tiene que dar un paso atrás. Dejamos que Nick definiera cuánto tiempo se alargaría algo. Mientras él habla, y conecta y sigue, no cortamos. Nunca repetimos. Todo se improvisó en la película. Nunca se repitió nada” (Wakefield, 2014, p. 17). Un método que permite obtener secuencias de carácter espontáneo, pero que al mismo tiempo desenmascara definitivamente al protagonista, consumado actor encantado de saberse el centro de atención. En 1999, John Hillcoat afirmaba: “Muchos a veces no ven lo divertido que puede ser Nick. Creo que ya no tiene que esconderse detrás de sus personajes fantásticamente grotescos, que se han convertido en él” (Dax, 1999, p. 92). Asumiendo su condición, *20.000 días en la Tierra* muestra las luces y

---

<sup>2</sup> Sobre la aproximación del cine a un artista rock como si le practicara una autopsia, conviene recordar el inicio de *I'm Not There* (2007), film donde Gus Van Sant ofrece un muy particular recorrido por la vida y obra de Bob Dylan (al que encarnan seis intérpretes diferentes, incluyendo una mujer).

sombras de Nick Cave sin intención de explicarlo, sino de alimentar y perpetuar el enigma.

Por sus peculiares características, resulta interesante establecer un paralelismo entre la película de Pollard y Forsyth y el film *The Nowhere Inn* (Bill Benz, 2020), que tuvo su estreno en España en el marco de un festival de documental musical (la edición 2021 de In-Edit, en Barcelona) y que como tal ha sido definido en numerosas ocasiones, pese a tratarse, sin ningún género de duda, de una ficción que, en todo caso, juega con la identidad real de sus dos protagonistas, Annie Clark y Carrie Brownstein, que además usan sus propios nombres y se interpretan a sí mismas. La primera, conocida artísticamente como St. Vincent, pide a la segunda (amiga y componente del grupo Sleater-Kinney) que filme un documental sobre ella. “Supongo que quería que la gente supiera quién soy de verdad”, afirma. La película, combinando con inteligencia diferentes elementos (humor, drama, parodia, surrealismo), demostrará que se trata de una aspiración imposible. En otro momento, cuando se genera cierta tensión entre ellas, Clark no duda en imponer una regla a Brownstein: “Documentemos solo cosas que yo pueda controlar”. El guion, coescrito por ambas (también coproductoras), deconstruye tanto las claves del documental musical como del falso documental, poniendo al descubierto sus mecanismos. La estrategia no puede estar más lejos de célebres *mockumentaries* como *The Rutles: All You Need is Cash* (Eric Idle y Gary Weis, 1978) o *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), aunque haya sido comparada con ellas. No falta la referencia al método *fly on the wall*, ni las reflexiones sobre la identidad, la relación con el público, la creación de un personaje ficticio, el lugar común de la necesidad del artista de estar triste o deprimido para hacer buenas canciones o la gestión de todas esas situaciones por parte de dos mujeres que se prestan a la parodia en la película, pero que experimentan muchas de ellas a diario en su vida real como profesionales de la música. De nuevo, las máscaras. Como ha señalado acertadamente Sergio Lerer (2020), lo que hacen Clark y Brownstein en *The Nowhere Inn* es “dejar en evidencia el puro carácter ficcional, armado, de los «documentales» sobre estrellas de rock creando, a su vez, una ficción que lleva esa tensión al extremo”. Y aquí es donde entra en sugestivo diálogo con un film de dispositivo tan elaborado como el de *20.000 días en la Tierra*. Ambas películas dejan en evidencia que el documental no puede

revelar la identidad de un artista. Que la representación no puede ser más que ficción.

La presencia de Cave en el cine considerada como una suerte de vida paralela se acentúa aún más en el siguiente documental sobre su figura, titulado *One More Time With Feeling* (2016) y firmado por otro australiano, Andrew Dominik, con quien Cave y Warren Ellis ya habían trabajado en la banda sonora de *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007). Previamente, había sido Mick Harvey, integrante de The Birthday Party y los Bad Seeds, el responsable del *score* de *Chopper* (2000), lo que indica una estrecha relación del cineasta con la escena musical de su país y el entorno de Cave en particular, ya que Dominik también fue pareja durante un tiempo de Deanna Bond, una exnovia de Cave. Este entramado de relaciones es una ventaja añadida para el director, a tenor de los hechos que se abordan en un film sobre el proceso creativo que es, también, un exorcismo emocional, ya que relata la gestación de *Skeleton Tree* (2016), un disco marcado por el terrible accidente que costó la vida a Arthur, hijo de Cave y su esposa, Susie Bick, al precipitarse por un acantilado con solo quince años de edad.

“Caíste del cielo y te estrellaste en un campo” son las primeras palabras que se escuchan en *Jesus Alone*, la canción que abre *Skeleton Tree*, y aunque fueron escritas antes del accidente, es inevitable otorgarles un significado casi esotérico a la luz de los terribles acontecimientos posteriores, que sobrevuelan el film en todo momento (sí, como un fantasma). Hasta bien entrado el metraje, sin embargo, no se habla directamente de ellos, lo que convierte *One More Time With Feeling* en una reflexión sobre la muerte en la que el artificio consubstancial al hecho cinematográfico plantea diversas cuestiones de interés. Dominik, por ejemplo, escoge filmar en blanco y negro porque, en teoría, las imágenes adoptan cierta distancia al tiempo que acentúan su carácter íntimo, aunque rompe la regla puntualmente, para mostrar una instantánea que le toma su hijo Earl o en la interpretación de *Distant Sky*. Más aún, y en una decisión que podría considerarse paradójica, compagina esa búsqueda del ascetismo con un rodaje en 3D que usualmente se asocia con el gran espectáculo, pero que el director considera necesario, al entender que la música de Cave y su banda posee una particular cualidad espacial, hecho que subraya al

filmar algunas de las interpretaciones de las canciones en el estudio realizando *travellings* de 360 grados alrededor de Cave y sus músicos, envolviendo el sonido de manera literal con la cámara. Títulos como *La cueva de los sueños olvidados* (*Cave of Forgotten Dreams*, Werner Herzog, 2010) o *Pina* (Wim Wenders, 2011), también documentales, ya habían demostrado con anterioridad que el uso de las tres dimensiones podía tener fines muy diferentes a aquellos que le destinan las grandes producciones de Hollywood, y en el presente caso la película se impregna de una solemnidad que va más allá del duelo y puede explicar que la génesis del film partiera del propio Cave, quien lo concibió como una exploración sentimental a corazón abierto y con la presencia de cámaras, en lo que podría interpretarse como un ejercicio de honestidad más que como una espectacularización del duelo, aunque el proceso no esté exento de incertidumbres: “¿Para qué me planto ante una cámara hablando de estas cosas?”, se pregunta en un momento del film. En este sentido, el músico español Fernando Alfaro aporta algo de luz: “No podemos acusar de obscenidad a un hombre que ha hecho del exhibicionismo sensorial el motor de su música y de su poesía” (Alfaro, 2016, p. 9). En todo caso, si la posición de Cave genera alguna duda, habría que remontarse mucho más atrás, pese al profundo contenido emocional que anida en *One More Time With Feeling*, concebida también por Cave como un vehículo para comunicarse con los medios sin tener que someterse al escrutinio promocional de las rondas de entrevistas que suceden a todo lanzamiento discográfico. El músico (que tuvo el control sobre el corte final) se escudaba en las imágenes del film para explicarse, eludiendo un encuentro presencial sin filtros y, por tanto, potencialmente incómodo.

Los planos finales de la película, mostrando en contrapicado el acantilado en el que sucedió el accidente, evocan el suceso que planea sobre todo el metraje sin subrayados, evitando la interacción de Cave o sus palabras, dejando al espectador a solas con unas imágenes que condensan el dolor y la pérdida hasta el punto de hacer comprender que Cave y su familia abandonaran Brighton y se mudaran a Los Ángeles durante una temporada con objeto de alejarse de ese escenario.

En el film tampoco falta una explícita alusión espectral, a cargo del propio Cave:



“Mi mujer es tremendamente tridimensional. Cada vez que intento enfocarla, se mueve, cambia y se convierte en otra persona. O peor aún, sale completamente de cuadro. Y yo me quedo con una imagen fantasmal, grabada en la retina, como al cerrar los ojos después de mirar fijamente un foco. Al final vuelve a entrar en cuadro y la vuelvo a enfocar. Pero ha cambiado porque ha estado por ahí, en contacto con los muertos”.

Quizá sea solo una anécdota carente de relevancia u otro hilo invisible en una madeja ya de por sí densa, pero cabe recordar que, en 1985, cuando todavía era una modelo semidesconocida, Susie Bick protagonizó la imagen de portada de un disco de The Damned titulado, precisamente, *Phantasmagoria*.

Aunque las excepcionales circunstancias que fueron el detonante del film y su inmersión tanto en la psique como en el método de trabajo de Cave hacen de *One More Time With Feeling* un film singular e irreplicable, Dominik considera que no es suficiente, que su mirada sobre Cave (y su función de intermediario entre el artista y el espectador) no está completa, y en su intento por desentrañar aún más la figura de Cave, seis años después toma el relevo definitivamente a John Hillcoat como cineasta de cabecera del músico y vuelve a encontrarse con él en *This Much I Know to Be True* (2022), un nuevo documental (tercero sobre el músico australiano en solo ocho años, una cifra ciertamente inusual) que, esta vez, busca profundizar en su relación artística con Warren Ellis durante el proceso de composición y grabación de los discos *Ghosteen* (2019) y *Carnage* (2021). La pareja también es responsable de la banda sonora de *Blonde*, el próximo film de ficción de Dominik sobre Marilyn Monroe, por lo que ningún otro director parece más indicado para continuar desentrañando la mente creativa de Cave. Lo primero que llama la atención es el título del film: “Esto es lo que sé que es verdad” es una frase (extraída de la canción *Balcony Man*) que vuelve a colocar en primer plano la cuestión de la veracidad de las imágenes, en oposición al artificio inherente al relato cinematográfico. “Supongo que quería que la gente supiera quién soy de verdad”, decía Annie Clark en *The Nowhere Inn*. Una nueva consulta en imdb nos desvelará que existen casi doscientas películas cuyo título comienza con *The Truth About*. ¿Pero qué tipo de verdad es la que puede ofrecer el cine? En *El soldadito* (*Le Petit Soldat*, Jean-Luc Godard, 1963), Michel Subor pronunciaba la ya célebre frase según la cual el cine es la verdad a 24 imágenes por segundo. En la era del

píxel, la reformulación de aquella consigna no solo debería plantearse teniendo en cuenta el presente digital del cine, sino también su modificada relación con la realidad.

*This Much I Know To Be True* completa un díptico en el que representa el lado luminoso de Cave. En palabras de Dominik, *Once More Time With Feeling* mostraba a un Nick devastado por el dolor, que trataba de procesar el trauma causado por la muerte de su hijo. En esta, en cambio, lo vemos totalmente recuperado. Jamás pensé que lograría sobreponerse como lo ha hecho. Ha comprendido que, cuando la vida de cualquier persona llega a cierto punto, se convierte esencialmente en una sucesión de pérdidas, y que llegado el momento lo perderemos absolutamente todo. Y adquirir consciencia de eso lo ha dotado de cierta paz interior. Es más lúcido que nunca antes, y más responsable, y mejor persona. Y es feliz" (Dominik en Salvà, 2020).

La película refleja esa nueva situación optando esta vez por la fotografía en color, más realista, y aunque fuera anunciada como una exploración de la relación colaborativa entre Cave y Ellis, en realidad centra dos tercios de su metraje en la interpretación en vivo, en un vetusto edificio vacío de Brighton y sin público, de una docena de canciones de su repertorio. Tras un prólogo donde Cave muestra sus inquietudes como ceramista (es decir, como artesano), se suceden 25 minutos de música en directo, que continuará tras un breve paréntesis protagonizado por Marianne Faithfull.

Dominik vuelve a dejar a la vista el dispositivo de filmación, aparece en plano, muestra los micros y los raíles de los *travellings*, exhibe el artificio que rodea el rodaje, pero logra unas imágenes majestuosas, que captan la cualidad espiritual de la música de Cave, recurriendo de nuevo a las tomas circulares y poniendo, por fin, en evidencia, lo que se había atisbado más o menos fugazmente en los momentos de transfiguración de todas las películas anteriores: que Cave deja de ser un fantasma cuando cae la máscara, que la música es su esencia más pura. Por eso esta vez hay muy pocas explicaciones a cámara y es la interpretación de las canciones (alguna, como *White Elephant*, especialmente intensa) la que transmite su verdad. De ahí el título del documental. La identificación del artista con la obra. Si en 2014 iniciaba un film asegurando que había dejado de ser humano, cuando en 2022 se le pregunta quién es, responde: persona, marido, padre, amigo, ciudadano. El cine lleva más de tres décadas cazando sombras

en busca de Nick Cave, y quién sabe si otros directores seguirán acercándose a él para tratar de continuar desentrañando sus secretos, pero si algo pone de manifiesto *This Much I Know To Be True* es el poder que posee la imagen documental para revelar, aunque sea fugazmente, la identidad de los fantasmas.



# La eclosión del (web)documentalismo valenciano en el siglo XXI

ÒSCAR PARÍS GARCÍA, ROBERT ARNAU ROSELLÓ,  
TERESA SOROLLA ROMERO Y JAVIER MARZAL FELICI

*Universitat Jaume I*

## 1. EL PANORAMA AUDIOVISUAL VALENCIANO EN LA ERA DIGITAL

En las investigaciones incluidas en este volumen que preceden a nuestro artículo, hemos podido comprobar cómo el cine de lo real del siglo XXI se diversifica hasta puntos insospechados, asume muy diferentes roles, propone diversas vías de interpretación de la realidad y se construye como un espacio híbrido que establece infinitas conexiones con otras manifestaciones artísticas, géneros y/o formatos tecnológicos. En ese sentido, este libro da cuenta de un panorama internacional en ebullición en el que se observan vectores creativos muy diversos. Sin embargo, esa diversidad puede encontrarse también, a nivel microscópico, en cinematografías locales como es el caso de la valenciana.

La producción documental valenciana en la segunda década del presente siglo ha experimentado un periodo de intenso crecimiento que también se observa en el marco del documental nacional. En este lapso de tiempo se han producido, entre otros, determinados hechos capitales que han desencadenado este florecimiento, como la consolidación de la productora Barret Films como referencia del webdoc español; el estreno de numerosos documentales de creación como *Five days to dance* (Pepe Andreu, Rafael Moles, 2014), *Experimento Stuka* (Pepe Andreu, Rafael Moles, 2018) o *Lobster soup* (Pepe Andreu, Rafael Moles, 2020), de Suica Films, acogidos con entusiasmo en la crítica internacional; también han sido galardonados con dos premios Goya al Mejor Largometraje Documental los filmes *Las maestras de la República* (Pilar Pérez Solano, 2013) y *Sueños de sal* (Alfredo Na-

varro, 2015). Junto a los citados, otros títulos como *(M)otherhood* (Laura García Andreu, Inés Peris, 2018), *I'm Burning* (Andreu Signes, 2018), *El cuarto reino* (Adán Aliaga, Álex Lora, 2019) o *Carceller, el hombre que murió dos veces* (Ricardo Macián, 2021) —nominado a 8 premios Goya 2022— suponen una simple muestra del potencial que está adquiriendo el género en estas latitudes.

Además, este fértil periodo se enmarca en una tumultuosa década de la política audiovisual autonómica en la que se producen hechos relevantes: la resaca de la crisis del 2008 que se llevó por delante a algunas de las principales empresas y festivales del territorio; la profunda crisis de Televisió Valenciana —un ente que nunca llegó a confiar en el género documental, sobre todo en su vertiente narrativa e innovadora— y su traumático cierre en 2013; el cambio de signo político generalizado en 2015; el encuentro de la diferentes patas de la industria en la Mesa Sectorial de l'Audiovisual Valencià, y la puesta en marcha de la nueva Corporació Valenciana de Mitjans de Comunicació que se inaugura con el inicio de las emisiones de la nueva cadena pública À Punt, que ha desplegado un mayor interés por el documental, como se ha podido constatar en la programación de la radiotelevisión pública valenciana, recuperada el 10 de junio de 2018.

Si bien podemos acordar que el documentalismo valenciano se encuentra en un estado de gracia que lo encauza hacia las corrientes de renovación narrativa y tecnológica del género, pensamos que para entender esta situación es necesario echar una mirada hacia el pasado y analizar su recorrido histórico. En este punto, y a diferencia de la cinematografía de ficción, incluso del medio televisivo, la investigación académica española sobre el documental es poco dada a elaborar retrospectivas y cronologías. Apenas podemos citar el volumen *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, coordinado por Josep Maria Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (2005). Esta publicación solo menciona en algunos párrafos al documentalismo hecho en Valencia. Torreiro también ha editado el libro *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010* (2010), centrado en la eclosión del documental creativo surgido de las facultades barcelonesas. La tesis doctoral en curso de Òscar París, titulada *El documental valencià contemporani. Un recorregut pel gènere durant el funcionament*

*de Televisió Valenciana (1990-2013)*, tiene por objetivo subsanar este vacío en lo que respecta al sector audiovisual valenciano.

La etapa estudiada por París coincide, en España, con una nueva edad de esplendor del modo aupada por la escuela catalana de documental de creación y por películas de militancia política, es el caso de *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) o *La pelota vasca* (Julio Medem, 2003). A esta compleja y cambiante escena se suman las especificidades valencianas: como hemos expuesto antes, la extinta Televisió Valenciana, llamada a convertirse en el buque insignia del audiovisual propio a imagen de lo que estaban construyendo sus homólogas en Cataluña, el País Vasco o Andalucía, cerró las puertas cualquier conato de no ficción que no pasara por el tamiz del discurso institucional, tampoco podemos dejar de lado la implantación de nuevos estudios en Comunicación Audiovisual que se extienden desde Castellón a Alicante y que formaran a nuevas generaciones de creadores con una sólida base teórica y fílmica. Todo ello nos ha dejado una etapa salpicada por documentales-hito de indudable interés fílmico, cultural, social e incluso identitario como *Del roig al blau* (Llorenç Soler, 2004), *A tornallom* (Enric Peris y Miguel Castro, 2005), *Camino de la punta* (Andrés García, 2005), *La simfonia de les grues* (Giovanna Ribes, 2006), *La casa de mi abuela* (Adán Aliaga, 2006), *Ja en tenim prou* (Diversos autores, 2007), *La sombra del iceberg* (Hugo Doménech y Raúl M. Riebenbauer, 2007), *0 Responsables* (Vicent Peris, 2013) o *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013), por citar unos pocos de los más celebrados.

Proponemos, pues, una reflexión sobre la naturaleza del cine documental, con el fin de fijar nuestra atención en dos aspectos que nos parecen especialmente interesantes en el análisis del documental contemporáneo: la construcción de una mirada subjetiva, esto es, la gestión (o manipulación) de las emociones del espectador, así como la importancia de la dimensión política, en un sentido amplio, en el cine documental. Estos dos aspectos nos parecen relevantes para el estudio del cine documental actual porque expresan, en tanto que escrituras de la modernidad, una autorreflexividad discursiva, es decir, revelan la existencia de una voluntad por deconstruir la naturaleza de la propia escritura documental, basada tradicionalmente en la salvaguarda del *principio de realidad*.

Además, con esta investigación pretendemos reivindicar el audiovisual valenciano como objeto de estudio académico. De hecho, nuestro marco teórico padece de escasez de publicaciones que lo hayan abordado con anterioridad: de forma más directa podemos citar los trabajos de Marzal (2008) o Marzal y Gil (eds.) (2008), que podemos ampliar a otros que tocan la cuestión desde una mirada más tangencial, como la *Historia del cine valenciano* (1991), el *Diccionario Audiovisual Valenciano* del IVAC<sup>1</sup> o las publicaciones de Esteve (2000), Roselló (2010) y el catálogo *Fem Tele*<sup>2</sup> sobre la historia de RTVV.

## 2. LA REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL EN EL MARCO ESPECÍFICO DEL WEBDOC

El documental, en tanto que género audiovisual que se caracteriza por ofrecer relatos creativos extraídos de la realidad a través de una serie de estrategias narrativas, ha vivido en las dos últimas décadas una revolución causada por su encuentro con las tecnologías desarrolladas en el campo de las redes digitales interconectadas: Web 2.0, Web 3.0, HTML 5, etc. La vieja dicotomía entre documental cinematográfico y documental televisivo se ha roto con la irrupción de híbridos multimedia, modelos de reproducción y exhibición, formatos no lineales, propuestas experimentales, y nuevas maneras de pensar y de consumir textos que reconstruyen la realidad (Arnau, 2019). De nuevo, la ventana de exhibición —la pantalla digital de ordenadores, *tablets* y *smartphones*— ha influido en las rutinas de producción y en las tipologías narrativas de los documentales; y en este caso, las características intrínsecas del medio digital han hecho posible que los cineastas superen ciertos límites de los ahora llamados documentales tradicionales (Subires, 2019). Así, se ha obligado a repensar aspectos como la relación que se establece entre el cineasta-autor y el espectador; las estructuras abiertas y multipolares de los elementos narrativos; o la construcción del discurso mediante la yuxtaposición de todo tipo de elementos audiovisuales, textuales e infográficos en continua innovación. Además, el documental digital ha congeniado

---

<sup>1</sup> <https://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/>

<sup>2</sup> <https://mediauni.uv.es/femtele9/>



con las narrativas de la subjetividad y del yo-autoral que se habían prodigado en el panorama documental de las últimas décadas, y les ofrece un espacio fecundo de posibilidades técnicas y expresivas para desplegar discursos que reflexionan sobre las cuestiones de la verdad y la realidad en la no-ficción.

Siguiendo la cronología pronunciada por Gifreu (2014), los proyectos documentales basados en un entorno digital surgen en los años ochenta pero no se popularizan hasta los años 2000 —con *Guernica, pintura de guerra* (2007) y *Los niños que nunca volvieron* (Jaime Solano, 2008) como títulos pioneros en España—. En estos años ha habido un intenso interés académico por acuñar una terminología para definir estos proyectos. Algunas de las denominaciones propuestas son *documental interactivo*, *documental multimedia*, *i-doc*, *documental 360°*, *no-ficción interactiva* o *webdoc* (Obando, 2021). Este largo debate da muestras de resolverse a favor del último término, webdocumental o webdoc, que explicita la unión que tiene lugar entre la narrativa tradicional del género documental (los modos de representación de los discursos de lo real) y la narrativa que emana de Internet como medio comunicativo (interactividad, multimedia, hipertexto, interconexión, etc.) (Arnau, 2014). Este carácter híbrido del webdoc también es descrito por Gifreu (2011) como “aplicaciones interactivas realizadas con la intención de representar la realidad, documentarla e interactuar con esa representación a través del esquema hipertextual de navegación e interacción”. Para este autor, el formato va más allá de un documento videográfico salpicado de cierta interactividad, pues “los documentales multimedia interactivos pretenden representar, documentar y, al mismo tiempo, interactuar con la realidad [...] admite[n] una estructura multidesarrollo que contempla diferentes recorridos y desenlaces” (Gifreu, 2011). De esta forma, la interactividad, la no-linealidad y el multimedia —inseparables del entorno digital en línea— son las bases tecnológicas elementales y definitorias que singularizan el webdoc respecto a sus contrapartidas tradicionales.

En este nuevo escenario, el autor actúa como un cartógrafo que elabora, recopila y dispone toda una serie de materiales multimedia (video, audio, fotografía, texto, animación, etc.) o *nodos*, unidades semánticas que remiten a un contenido, interconectados por vínculos —cuya función es que el usuario pueda navegar— mediante las

anclas —la parte del nodo a la que se conecta el vínculo— (Arnau, 2014). Este proceso se ubica en una plataforma semicerrada (página web, aplicación móvil) a la que el usuario accede desde un dispositivo en línea a través de una interfaz sencilla, amable y adaptada, para que pueda reorganizar los contenidos a su antojo. De esta manera, el cineasta cede al usuario parte del poder de la lectura del texto, capaz de reeditarlos y otorgarle nuevos sentidos discursivos a partir de las bifurcaciones que toma en la navegación por el webdoc: “control over content, the ability to contribute and the framing of user contributions and, finally, the ability to form relationships and present one’s case” en palabras de Nash (2012). Incluso, si la programación informática del webdoc lo contempla —por decisión del autor—, el usuario puede sumar sus propios elementos multimedia a la narrativa general del webdoc, por lo que se puede hablar de autoría compartida (Gifreu, 2011). En todo caso, esta comunicación bidireccional requerirá que el usuario tenga un compromiso de participación activa para que el texto sea efectivo (Gaudenzi en Arnau, 2014; Nash, 2012; Barrientos, 2017).

A partir de los principios de interactividad, multimedialidad y no linealidad derivan las características definitorias de los webdocs: la participación del usuario a través de canales de respuesta y de inteligencia artificial —lo cual favorece la inmersión en el tema tratado y la creación de comunidades—; el acceso libre a cualquier punto de los contenidos; la conjunción de materiales audiovisuales, sonoros, textuales, infográficos, etc.; la hibridación entre los lenguajes de los diferentes formatos—; la estructura hipertextual que conecta los citados materiales y permite la navegación del usuario; la gamificación —que establece unas dinámicas de juego para atrapar al usuario; y abre la puerta a la transmedialidad, en el que la narrativa se expande por diversos medios y formatos (Nash, 2012; Arnau, 2014; Larrondo, 2016; Barrientos, 2017; Subires, 2019; Zaragoza y García, 2020). El resultado es “una herramienta por naturaleza hermenéutica, dialéctica, abierta en lugar de cerrada, que necesita de la interacción física del usuario para desplegar su discurso, arborescente en lugar de lineal, dialógica en lugar de omnisciente, nueva y de proyección futura” (Arnau, 2014). Además, las experiencias de consumo audiovisual de los usuarios en Internet por la diversidad de canales web, desde servicios masivos de vídeo a la carta como Youtube hasta las redes sociales, han

motivado una suerte de características propias del entorno digital y móvil que el webdoc ha incorporado: pantalla vertical versus pantalla horizontal, clips de vídeos de corta duración, la posibilidad de modificar la velocidad de reproducción, o la incorporación de subtítulos y textos sobreimpresionados para poder ver los contenidos sin necesidad de encender el audio.

En la última década, el webdoc se ha consolidado y se ha institucionalizado como un formato que se mueve preferentemente en las plataformas de los medios de comunicación públicos (Arnau, 2014). En España, el principal motor de desarrollo ha sido RTVE Lab, con más de una veintena de títulos producidos —en ocasiones en coproducción con otras agencias públicas o con compañías privadas— y disponibles en su página web. No sorprende, pues, que los proyectos de webdocs hayan acabado orientándose hacia temáticas a las que se otorga un reconocimiento de servicio público. Las investigaciones periodísticas, la divulgación científica y cultural, y la difusión de cuestiones sociales y de interés general han protagonizado el grueso de las iniciativas, con unas narrativas que favorecen que los públicos vivan un proceso de aprendizaje y de reflexión acerca de aspectos sociales (Nash, 2012). Según Barrientos, “el fin del webdoc es esencialmente informativo [...] expandir la experiencia del espectador y llevarle a terrenos de interés personal por el tema tratado” (2017). Por otro lado, hay que sumar que la producción de webdocs se ha convertido en una marca de prestigio de los medios de comunicación por lo que respecta a la innovación tecnológica, tal como demuestran las informaciones que estos proyectos generan en prensa, y se ha constituido como el “heredero del gran reportaje televisivo y otros productos audiovisuales propios de la televisión, como el reportaje o la crónica” (Arnau, 2014).

Finalmente, la vitalidad innovadora del género y las amplias posibilidades narrativo-tecnológicas que se han esbozado en este epígrafe explican que el webdoc sea una inspiración recurrente para investigaciones académicas que han analizado el papel discursivo y técnico del formato en la sociedad del conocimiento. Sin intención de rastrear exhaustivamente el panorama español, podemos mencionar los estudios de los proyectos *En la brecha* (Claudia Reig Valera, 2018) y *0 Responsables* (2013), ambos títulos producidos por Barret Films. Estos últimos han sido trabajados por Subires (2019), Calatayud (2015)

y Arnau, (2019). Los análisis de Rodríguez, Paíno y Jiménez (2016) y Sánchez-Gonzales (2020), se hacen cargo de *Las sinsombrero* (Tània Balló, Manuel Jiménez Núñez, Serrana Torres, 2015); *Cromosoma cinco* (Maria Ripoll, Lisa Pram, 2013) es atendido por Barrientos (2017); Carreras y Fernández (2017) estudian *Orgull de Baix* (Isabel Fernández, 2016); asimismo, resulta pertinente mencionar el análisis de RTVE Lab llevado a cabo por Villaplana (2016).

### 3. GÉNESIS Y CONSOLIDACIÓN DE UN FORMATO. ANÁLISIS DE 0 RESPONSABLES (BARRET FILMS, 2013) Y PARIR EN EL SIGLO XXI (BARRET FILMS, 2020)

En este texto nos detendremos en el estudio específico de dos webdocumentales. Por un lado, en *0 Responsables* (Barret films, 2013), cuyo análisis revela la articulación de un extenso surtido de recursos documentales (vídeo, foto, audio, texto, ilustración, gráficos, aplicaciones on-line, links, nodos, anclas, menús, etc.) en torno a la reconstrucción del accidente de metro de València de julio de 2006, así como de la lucha por la memoria y la justicia de la Associació de Víctimes AVM3J. Por otro lado, *Parir en el segle XXI* (Barret Films, 2020), se dedica a la representación fílmica de los cuerpos gestantes, y conflictos físicos y psicológicos derivados del proceso del embarazo y del parto.

Vamos, pues, aproximarnos a las estrategias de representación implementadas por estos webdocumentales, que proponen una mirada crítica a través del uso de retóricas hipertextuales. Planteamos como hipótesis principal que su singularidad se plasma en la organización del sentido de la narración a través de múltiples medios, incluso simultáneamente, estructurando la trama como un argumento multiforme abierto a la participación e interpretación de los usuarios —y no como una secuencia única de acontecimientos—. Sus enunciados, en concordancia con la diversidad consustancial a Internet como medio, reflejan la hibridación formal, fragmentación narrativa, intertextualidad, transmedialidad o el uso de una amplia paleta de recursos estilísticos de corte experimental. Desde un punto de vista metodológico, el análisis de un producto hipermedia requiere de herramientas específicas que combinen el análisis fílmico y del discurso con el

análisis hipertextual. En este sentido, resulta pertinente la atención a los modos de navegación en un desarrollo multimodal no lineal, así como a los modos de interacción, que permiten comprender cómo el usuario puede apropiarse en cierta medida de la narración.

La productora Barret Films se ha consolidado en la vanguardia técnica y narrativa del documentalismo valenciano con una filmografía que se ha caracterizado por el impulso al formato webdocumental, y que destaca a nivel nacional. Creada en el año 2008, ha combinado proyectos documentales interactivos y multimedia —*Les veus de la memòria* (Vicent Peris, 2010), *0 Responsables* (2013), *Que tiemble el camino* (Clàudia Reig, 2014), *En la brecha* (Clàudia Reig, 2018) o *Parir en el segle XXI* (2020)—, largometrajes documentales convencionales —*La estrategia del silencio* (Vicent Peris, 2017), *Resistència trans* (Clàudia Reig, 2019) o *Maneras de vivir* (Vicent Peris, 2019)— y series documentales televisivas —*Crònica mèdica* (Clàudia Reig, Vicent Peris, 2021)—. De esta enumeración, *0 Responsables* y *Parir en el segle XXI* son los que mayor atención han despertado en la investigación académica (Calatayud, 2015; Arnau: 2019), los medios de comunicación y la crítica. Además, cada uno a su manera, condensan el espíritu y el compromiso ideológico de Barret al tiempo que suponen una síntesis de los vectores creativos del documentalismo valenciano.

Separados por poco menos de una década, *0 Responsables*, dirigido por Vicent Peris, es un webdocumental de corte político e independiente —de los escasos proyectos de la productora que no contó con el apoyo de un medio público— que pretende denunciar que la investigación oficial de les Corts Valencianes abierta por el accidente del metro de València, acontecido el 3 de julio de 2006 —el más mortífero de la historia de España, con 43 fallecidos y 47 personas heridas—, fue una farsa escenificada para desviar la responsabilidad del gobierno valenciano. Por tanto, adopta una ubicación militante al lado de la Associació de Víctimes AVM3J y reclama la reapertura judicial del caso. Mientras, *Parir en el segle XXI*, dirigido por Clàudia Reig, elabora un código de buenas prácticas para el embarazo y el parto natural a partir de la experiencia personal y los testimonios entrecruzados de cinco mujeres gestantes en antes, durante y después del alumbramiento; se produce, así, en un entorno institucional acompañando a las profesionales sanitarias de la Generalitat valenciana en sus rutinas. Tenemos, pues, una línea de documentales que unen el

servicio público hacia la ciudadanía, el periodismo humano, la militancia por causas sociales, y las historias de interés social y de proximidad, con el desarrollo de las nuevas posibilidades narrativas que ofrece el entorno web y los dispositivos móviles.

Con *0 Responsables*, el nombre de Barret Films irrumpió como una de las nuevas productoras a tener en cuenta en el panorama español y europeo. El proyecto, visto como uno de los pioneros del web-documental español (Moreno y Gifreu, 2016) —aunque, como hemos visto, no era la primera creación interactiva de los valencianos— surge en un momento histórico determinado por la eclosión de las protestas del 15-M que inundaron el país y que reclamaban mayor transparencia y participación de la ciudadanía en la política. En Valencia, se sumó a la descomposición de la hegemonía del modelo social, político, económico y cultural basado en el sector turístico-constructor y la atracción de grandes eventos mundiales que el Partido Popular valenciano había ostentado en la anterior década y media, gobernando el Consell, las tres diputaciones, las tres capitales provinciales y la mayor parte de municipios. Así, la gestión de la tragedia del metro de Jesús el 3 de julio de 2006, a las puertas de la visita del Papa Benedicto XVI a València, no desencadenó demasiada indignación cuando se produjo, sino que se retrasó unos años, cuando el clima político fue más propicio a que la sociedad valenciana reclamara cuentas por el menosprecio oficial hacia las víctimas y sus familiares.

En este sentido, *0 Responsables* es un documental que reprende los hechos siete años más tarde y hace memoria del cerrojazo informativo y de la infructuosa lucha de la AVM3J para evitar que se disuelva en el olvido del paso del tiempo. De entrada, se presenta como un proyecto expositivo que recopila las fuentes informativas vinculadas a la comisión de investigación oficial de las Corts —la más corta de su historia, celebrada pocos días después del accidente, que atribuyó la responsabilidad a un exceso de velocidad del conductor, quién también falleció en el choque—, y las contrasta con nuevas informaciones recogidas en entrevistas en profundidad con técnicos, periodistas que cubrieron los sucesos, y políticos de la oposición que estuvieron presentes en la comisión, contrapuestas a las explicaciones de los miembros del gobierno en sede oficial. Se suman los emotivos testimonios en primera persona de algunas de las víctimas, quienes destapan las maniobras de cargos del gobierno valenciano para que desistieran en su empeño

por investigar qué ocurrió aquella jornada (recogidas en Calatayud, 2015). Todo ello, al final, pretende aproximar la “verdad” a una sociedad valenciana que desconoce los entresijos del caso, e incita a la indignación al espectador, acercándolo a las tesis defendidas por la AVM3J. El webdocumental diluye la intermediación del narrador e invita al espectador a navegar por los contenidos audiovisuales a su libre albedrío: “la narración descansa esencialmente sobre la dialéctica que se establece en cada episodio entre las declaraciones de los entrevistados y los documentos que se aportan sobre cada tema específico tratado” (Arnau, 2019, p. 1301), sin que se plasme ninguna voz conductora ni protagonista fílmico. Más allá de constituirse en un ejemplo de documental militante, el formato webdoc fue esencial para que la productora estructurara una historia compleja con múltiples vertientes paralelas, así como para proporcionar una pretendida lectura neutral y objetiva del caso: la plataforma web<sup>3</sup> puede albergar las grabaciones íntegras de las sesiones de la comisión, o el multimedia permite publicar para consulta la documentación oficial: *0 Responsables* aprovecha las potencialidades del webdocumental para cumplir su intención ideológica.

En cambio, *Parir en el segle XXI*<sup>4</sup> se construye en base a otras prioridades. Está coproducido con À Punt Mèdia y RTVE Lab, y tiene el respaldo de la Conselleria de Sanitat Universal i de Salut Pública de la Generalitat valenciana. La representación fílmica de los cuerpos y conflictos derivados de enfermedades, procesos médicos e identidades han sido la columna vertebral del discurso reivindicativo de Barret en esta década. *Les veus de la memòria* y *Que tiemble el camino* usaban el formato webdocumental para registrar la convivencia con las enfermedades neurodegenerativas del Alzheimer y Parkinson, respectivamente; suponían un canto a la vida en unas circunstancias trágicas y, a la vez, aprovechaban el medio para realizar una tarea divulgativa sobre la dolencia, los tratamientos, las investigaciones o el papel de los cuidadores. Sin perder de vista que son enfermedades crueles y fa-

---

<sup>3</sup> La URL era <http://www.0responsables.com>. Actualmente está fuera de línea, y solamente se puede acceder a fragmentos de la misma mediante las capturas alojadas en Archive.org. Algunos vídeos se pueden visualizar en el canal de Youtube ligado al proyecto: [youtube.com/0responsables](https://youtube.com/0responsables)

<sup>4</sup> Su URL es <http://parir.apuntmedia.es>.

tales —sobre todo el Alzhéimer—, la intención de ambos webdocs es arrojar luz sobre el tema y romper estigmas y prejuicios. Este discurso se repite en *Parir en el segle XXI*.

La producción nos adentra en un grupo que está viviendo un cambio en sus vidas a través de sus cuerpos, y adopta el rol de acompañamiento en este proceso, proporcionando información —divulgativa y emotiva— que redunde en buenas prácticas médicas en el embarazo y el parto, natural, respetado y libre de violencia obstétrica. El webdoc sigue a cinco mujeres —Paula, Ester, Mireia, Graciela y Àngels— en sus últimas semanas de gestación y sus respectivos partos en el hospital de la Plana, ubicado en Vila-real. El segmento de Àngels es diferente al resto: se grabó durante el confinamiento por la pandemia del covid-19. La producción plantea sitúa a la mujer gestante en el centro, como sujeto capaz de decidir cómo desea que sea su alumbramiento y postparto. Mientras que *0 Responsables* se construye sobre un aluvión de materiales procedentes de fuentes de archivo externo y las grabaciones propias se reducen prácticamente a las entrevistas y testimonios con una fotografía —una composición de plano y una puesta en escena convencional—, *Parir en el segle XXI* se monta sobre material propio. Asistimos a escenas observacionales de la vida cotidiana de las protagonistas en estas semanas: los momentos familiares, las consultas médicas, las clases preparatorias y, especialmente, el ingreso hospitalario, las dilataciones, el momento climático de los partos —con planos explícitos del alumbramiento—, y las primeras horas del recién nacido con la madre, la “piel con piel” beneficiosa para ambos. Las mujeres aparecen frecuentemente en planos estáticos cerrados a cámara en los que hablan de sus vivencias y emociones en primera persona, con un tono de voz cálido y pausado y una gestualidad que transmite confianza. Estos planos pueden recordar a una videollamada familiar en la que la usuaria o usuario del webdoc empatiza con el personaje fílmico, que sirve de ejemplo para su grupo social —como también ocurre en *Les veus de la memòria* o *Que tiemble el camino*—. La producción no facilita apenas ningún dato personal o identificativo de las futuras madres: son perfiles universales, mujeres fuertes capaces de aguantar el dolor enmarcadas en historias positivas y satisfactorias. Al igual que en *0 Responsables*, aquí tampoco hay una voz intermediadora, la cercanía entre documento y usuario que permite la interactividad del webdoc también se estrecha por la parte narrativa.



Los webdocumentales *0 Responsables* y *Parir en el segle XXI* invitan a considerar como un todo la vertiente narrativa y la vertiente tecnológica de su estructura, pues la una no se puede comprender sin la otra: las nuevas ventanas de exhibición —las pantallas digitales, portátiles y conectadas en red de ordenadores, *tablets* y *smartphones*— han llevado a que creadores como Barret Films propongan nuevos modos de representación, formatos no lineales, y nuevas maneras de pensar y de consumir textos que reconstruyen la realidad social (Arnau, 2019). El formato webdoc, como han descrito numerosos autores, se caracteriza por ser interactivo, no lineal, multimedia, participativo, híbrido, hipertextual y abierto a la gamificación y al transmedia (Nash, 2012; Gifreu, 2014; Arnau, 2014; Larrondo, 2016; Subires, 2019; Zaragoza y García, 2020). Se inicia en una plataforma semicerrada (página web o aplicación móvil) que requiere que el usuario acceda desde un dispositivo en línea a través de una interfaz sencilla, amable y adaptada, para que pueda reorganizar los contenidos a su antojo.

Sin embargo, tanto *0 Responsables* como *Parir en el segle XXI* tratan de dirigir expresamente al usuario a través de organizar la navegación en una secuencia numerada de capítulos temáticos, asimilando lo que Nash (2012: 56) denomina “webdoc narrativo”:

the webdoc will include a central narrating position and emphasize the causal connection between events. The user need not experience events in chronological order, but the way in which events are structured and the documentary framed makes the chronological structure and causal relationships between events evident.

La cronología del webdoc establecida por Gifreu (2014) nos sugiere que este tipo de films documentales no se establecen en España hasta los años 2007-2008. Desde entonces, la propia tecnología ligada a los dispositivos móviles no ha dejado de evolucionar, también en las costumbres sociales vinculadas con ellos: universalización de su uso entre nuevas capas sociales, popularización de las redes sociales en todos los sectores de la población, aumento de la rapidez de conexión a Internet, etc. y, finalmente, el obligado confinamiento general por la pandemia de la Covid-19 en la primavera de 2020 propició el uso de la pantalla digital como vehículo de todo tipo de tareas y gestiones que hasta entonces apenas se concebían como no presenciales. Estos

cambios se plasman, precisamente, en los webdocs a los que nos referimos.

*0 Responsables* usa una plataforma web pensada para consumir en el navegador de un ordenador y se apoya en Youtube para incrustar sus vídeos; su estructura interactiva y no lineal mantiene influencias del documental tradicional —recuerda en cierta manera al formato de menú de DVD con película y contenido extra—. Por su parte, *Parir en el segle XXI* es una producción nativa en aplicación de smartphone, se exhibe en formato vertical y requiere del espectador pequeñas acciones interactivas en el desarrollo del film; en otras palabras, está pensado para una audiencia que sostiene físicamente el dispositivo mientras consume el webdoc. Además, su estructura combinada en círculo y en árbol imposibilita una translación al formato lineal (sería necesario adaptarla con un notable grado de intervención por parte del editor). No menos importante es comprender que el webdoc de Reig ya ha perdido toda intención experimental: es un producto convencional dirigido al público generalista —si bien su principal público objetivo son las mujeres embarazadas o que tienen previsto ser madres—. En 2020, cuando se produce *Parir en el segle XXI*, el webdocumental ya es un formato maduro y consolidado que se suma como tercera pata, paralela a la clásica división —más conceptual que real— entre el documental cinematográfico y el televisivo.

En *0 Responsables*, la interfaz inicial despliega la batería de episodios, que en su momento se subían periódicamente a la web entre febrero y julio de 2013. Tal como reflejan los títulos, cada uno abordaba una faceta de la investigación de la tragedia: “La comisión de investigación”, “La estrategia del silencio” —sobre todo de Televisió Valenciana, que se puede ampliar en Arnau (2019)—, “La respuesta del gobierno”, “7 años de lucha” (de la AVM3J), “Las causas del accidente”, y “Las víctimas”. Son cuestiones autónomas, de forma que el orden elegido por el usuario no afecta al sentido dado por los creadores. Cada capítulo constaba de un vídeo de introducción de entre 10 y 13 minutos que elaboraba el discurso fílmico mediante un resumen del contenido aportado por las fuentes multimedia. Éstas también se ofrecían íntegras mediante enlaces individuales: las entrevistas enteras, los clips de video y audiovisuales de terceros relacionados con el tema tratado —piezas del noticiario de Info TV o extractos del documental *Después de las ausencias* (Nacho Sirera, 2007) que toca este

mismo asunto—, la documentación gráfica para consulta o materiales complementarios como un concierto musical completo, la presentación de la obra teatral *Zero Responsables* o las citadas intervenciones en la comisión, sin editar.

El proyecto de *Parir en el segle XXI*, por su parte, está concebido como un viaje por la experiencia de sus protagonistas; de hecho, aunque la navegación no lineal es factible a través de botones y barras de progreso colocados a este efecto, la producción “recomienda” mantener la secuencialidad de los apartados. De nuevo se conforma en seis capítulos que en el mismo título expresan un orden cronológico: “Expectatives”, “Prepart”, “Dilatació”, “Naixement”, “Postpart” y “Tornada a casa”, que engancha el final del anterior con el inicio del siguiente. Hay dos recorridos paralelos: el normal y el llamado “variante Covid”, protagonizado únicamente por Àngels; la usuaria puede alternar los dos modos en cualquier momento de la visualización. Cada segmento se encabeza por un clip de vídeo de una duración que oscila entre los 5 y 10 minutos. Durante su reproducción aparecen elementos interactivos. Cuando las protagonistas se refieren a un aspecto en concreto —por ejemplo, el acompañamiento en la habitación del hospital, el parto en bañera o en silla, los dolores de las contracciones, el piel con piel con el recién nacido— se activa un elemento textual emergente que lleva a documentos escritos y gráficos consultables, que a su vez despliegan otra línea de vídeos didácticos sobre el tema en cuestión, protagonizados por facultativos médicos que aportan información autorizada sobre los procedimientos sanitarios que se están discutiendo en ese punto del webdocumental.

Por último, nos queremos detener en las estrategias de los dos webdocs de Barret Films para movilizar el público con el fin de generar una respuesta social acorde con las intenciones de cada uno de los proyectos, ya que nos hallamos ante dos documentales militantes que mueven a los usuarios a tomar conciencia y actuar, lo que Moreno y Gifreu (2016) acuñan como “empoderamiento ciudadano”. Autores como Gifreu y Moreno (2014, 2016) o Calatayud (2015) han destacado la “plaza virtual” de *0 Responsables*, en el que la interactividad del webdoc se pone al servicio de la ciudadanía abriéndoles las puertas de un foro virtual para poder aportar datos y pruebas relacionados con la investigación del accidente de Metrovalència. Moreno y Gifreu hablan de *crowdsourcing*, participación colectiva en la creación del

proyecto. La figura de la plaza no es gratuita: el día 3 de cada mes, la AVM3J se manifiesta en la Plaça de la Verge de València exigiendo la reapertura de la investigación. *0 Responsables* pretende, por un lado, crear redes de protestas virtuales, y por otro, desvirtualizar estas protestas llevándolas a la plaza física:

es un interesante ejemplo de documental colaborativo y estrategia de producción colectiva, pues la comunidad puede subir e investigar documentos, creando una comisión de investigación ciudadana que contrasta las irregularidades del proceso. Del mismo modo propone una movilización en una plaza virtual que se realiza en sincronía con la manifestación física de la asociación en la Plaza de la Virgen de Valencia (Gifreu y Moreno, 2014).

Calatayud, por su parte, señala que el acceso del usuario a los espacios de participación en la interfaz del webdoc están siempre a la vista:

esta accesibilidad propicia una mayor participación; el usuario no tiene que volver atrás o buscar sus espacios de acción. Éstos se encuentran con carácter permanente en el lado izquierdo superior de la pantalla. Este esquema, el establecimiento de un espacio estático en un entorno dinámico impulsado por el usuario, es recurrente en los webdocs (Calatayud, 2015, p. 216).

Por otro lado, el filme se otorga la categoría de agente movilizador al lado de la AVM3J promoviendo una petición pública de firmas para solicitar a la presidencia de la Generalitat el esclarecimiento de responsabilidades, vía Change.org.

El impulso de *0 Responsables* y Barret Films fue clave para que esta historia llegara al programa *Salvados*, en el prime-time de La Sexta, que le dedicó el capítulo *Los olvidados* el 28 de abril de 2013; la emisión en el espacio de Jordi Évole supuso una oleada popular de apoyo a la AVM3J. Como recoge Arnau (2019, p. 1300), hubo sinergias transmediáticas entre los equipos de La Sexta y de Barret durante la retransmisión del reportaje. La culminación del proyecto llegaría en 2017 con el estreno del largometraje documental *La estrategia del silencio*, dirigido de nuevo por Vicent Peris. Podemos afirmar que la participación que propugna este webdoc parte de que el usuario se sume a una comunidad político-cívica, mientras que en *Parir en el segle XXI*, la concienciación se dirige a la esfera individual. Manteniendo

un lenguaje fáptico dirigido a una potencial enunciataria en tanto futura embarazada, la acción participativa se concentra en la difusión de los puntos del “plan de parto”, una declaración administrativa en la que la gestante explicita sus decisiones para un parto respetado; se redacta en primera persona del singular y se refiere a aspectos concretos del proceso hospitalario (el tipo de parto, el espacio físico, el acompañamiento, la farmacología, la intervención quirúrgica y anestésica, etc.).

A medida que la usuaria obtiene la información necesaria para cumplimentar el plan de parto conociendo sus derechos y alternativas —es indicativo que la leyenda para poder activar los vídeos aclaratorios sea “necessite més informació per prendre una decisió”—, el documento se puede guardar y descargar en formato PDF. A fin de cuentas, *Parir en el segle XXI* es un documental de doble militancia: por los derechos de la mujer y por los derechos del paciente médico. Para cerrar este apartado, en los dos documentales, y de acuerdo con la propuesta taxonómica de Arnau (2014), la interacción fuerte (generativa) se reduce al envío de pruebas a la plataforma web de *0 Responsables* y al plan de partos del proyecto de Clàudia Reig. La mayoría de las acciones interactivas se encuadran en el tipo de interacción media (interactivo-configurativa). Mientras tanto, la interacción débil (reactiva) se resume en algunos enlaces no navegables: subtítulos, idioma, páginas estáticas, etc.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

La configuración de la sociedad reticular 2.0, en la que la imagen es el vehículo esencial en torno al que se construyen las representaciones, nos sumerge en un proceso de mediación permanente con el mundo que ha transformado por completo nuestra relación con el presente, pero también con el pasado, al que sólo podemos acceder a través de otras representaciones, en una especie de intertextualidad infinita. En este contexto, en el que nuestra experiencia parece desdoblarse en un universo virtual conectivo donde esta omnipresencia de la imagen sirve de sustento a discursos ideológicos diversos —y a veces contrapuestos— sobre la actualidad y la historia, el desarrollo de las narrativas no lineales multimedia ha generado un interesante espacio

de interacción simbólica basado en el uso de herramientas digitales participativas orientadas hacia una reconstrucción visual y colectiva de la(s) memoria(s) que articula. En este caso, nuestro análisis subraya que las capacidades del webdoc no son sólo de índole expresivo o tecnológico, sino cívico, político y humano, puesto que, en el caso de *0 Responsables*, ha servido como elemento central de una movilización colectiva y una investigación rigurosa que ha sido canalizada a través de la acción ciudadana.

Los dos webdocs analizados reflejan que las nuevas formas y lenguajes del documental han arraigado en las periferias de la industria audiovisual española, centrada principalmente en el binomio Madrid-Barcelona. Y pueden crear proyectos innovadores, de calidad –ambos han recabado diversos premios y reconocimientos–, vinculados al territorio y a su sociedad, y que se alinean con las intenciones que motivaron a sus realizadores al ponerlos en marcha: en este caso, despertar la conciencia social, difundir los derechos de la ciudadanía ante las instituciones y defender los servicios públicos. Esto les otorga la condición de hitos clave en la historia del documental valenciano. Aún así, las producciones de Barret Films también muestran la debilidad de un webdoc que todavía se ve como una curiosidad tecnológica en lugar de una narrativa firme y dramática basada en la realidad: es indicativo que la plataforma de *0 Responsables* haya quedado fuera de línea –es decir, que el webdoc ha desaparecido– o que *Parir en el segle XXI* se encuentre escondido en la página web de À Punt. El camino a seguir del formato, pues, pasa también por su propia reivindicación hasta lograr el estatus que les equipare con los documentales tradicionales.

## Referencias

- Adorno, Theodor W. (1992). *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Taurus.
- Agamben, Giorgio (2005). Elogio de la profanación. En G. Agamben, *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilar Fernández, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y Memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ahmed, Sara (2006). *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, Sara (2014). *Willful Subjects*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, Sara (2020). *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*. Barcelona: Bellaterra.
- Ahn, Sun Joo; Le, Amanda Minh Tran y Bailenson, Jeremy N. (2013). The Effect of Embodied Experiences on Self-Other Merging, Attitude, and Helping Behavior. *Media Psychology*, 16(1), 7–38. <https://doi.org/10.1080/15213269.2012.755877>
- Akerman, Chantal (2013). *Ma Mère rit*. París: Mercure de France.
- Alfaro, Fernando (2016). Advertencia. *Rockdelux*, 354. 9.
- Alighieri, Dante (2014). *A Divina Comedia*. Lugo: Edicións da Curuxa.
- Alonso, Eva Serrano, Mariola y Tomás, Gema (2003). *El trabajo de amaño de casa. Un estudio jurídico y su consideración ética*. Vitoria-Gasteiz: Diputación foral de Bizkaia.
- Álvarez, Marta (2015). Viejas imágenes, nuevos dispositivos: más reciclajes de cine doméstico. En: Amélie Florenchie y Dominique Breton (Eds.) *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius.
- Álvarez, Marta, Hatzmann, Hanna, y Sánchez Alarcón, Inmaculada (Eds.). (2015). *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid: Iberoamericana.
- Amichai-Hamburger, Yair (2013). Reducing intergroup conflict in the digital age. En: Howard Giles (Ed.), *The handbook of intergroup communication*. New York: Routledge.
- Andersen, Thom (2017). *Slow Writing: Thom Andersen on Cinema*. (M. Webber, ed.). Londres: The Visible Press.
- Appel, Markus y Richter, Tobias (2010). Transportation and need for affect in narrative persuasion: A mediated moderation model. *Media Psychology*, 13(2), 101–135. <https://doi.org/10.1080/15213261003799847>

- Araüna, Núria y Quílez, Laia (2018). Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica del anhelo (más que del cambio). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19 (4), 427-443. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524992>
- Araüna, Núria y Quílez, Laia (2021). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruído, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 105-119. <https://doi.org/10.5209/aris.67516>
- Araüna, Núria, y Quílez, Laia (2017). Género y (pos)memoria en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. En: Laia Quílez y José Carlos Rueda Laffond (Eds.) *Posmemoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Granada: Editorial Comares.
- Arnau Roselló, Robert (2014). Mutaciones digitales del cine documental. Espacio narrativo e interacción en el webdocumental contemporáneo: *Prison Valley* (Upian/Arte, 2010). *Fotocinema*, 9, 7-34. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2014.v0i9.5960>
- Arnau Roselló, Robert (2019). Censura informativa y webdocumental: manipulación en RTVV vs. memoria civil. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 25, 1293-1306. <http://doi.org/10.5209/esmp.66988>
- Arnau, Robert y Gifreu, Arnau (2020). Cartografías de lo real: de las nuevas subjetividades a las narrativas expandidas. *Revista Científica sobre Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 19, 21-24. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.2>
- Assmann, Aleida (2008). Canon and Archive. En: Astrid Erll y Ansgar Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín: De Gruyter.
- Aston, Judith; Gaudenzi, Sandra y Rose, Mandy (2017). *I-docs: the Evolving Practices of Interactive Documentary*. Londres: Columbia University Press.
- Austrian Film Museum (2008). Los Angeles, a City in Film. [https://www.film-museum.at/en/film\\_program/scope?schiennen\\_id=1219068748227](https://www.film-museum.at/en/film_program/scope?schiennen_id=1219068748227).
- Babiano, José (Ed.) (2007). *Del hogar a la huelga: estudios sobre trabajo, género y movimiento obrero bajo el franquismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Baer, Alejandro (2005). *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: CIS.
- Banerjee, Smita C. y Greene, Kathryn (2012). Role of transportation in the persuasion process: Cognitive and affective responses to antidrug narratives. *Journal of Health Communication*, 17(5), 564-581. <https://doi.org/10.1080/10810730.2011.635779>



- Barnow, Eric (1996). *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.
- Baron, Jaimie (2013). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Barquero, Concha, y Alvarado, Alejandro (2021). Ana Pfaff. El pulso y la resistencia. En: Annette Scholz, Elena Oroz, Mar Binimelis Adell, y Marta Álvarez, (Eds.) *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Berlín: Peter Lang.
- Barrientos, Mónica (2017). El webdoc, un formato multimodal en el entorno televisivo digital multipantalla. El caso de Cromosoma cinco. *Signa*, 26, 893-906.
- Batson, C. Daniel.; Polycarpou, Marina P.; Harmon-Jones, Eddie; Imhoff, Heidi J.; Mitchener, Erin C.; Bednar, Lori L.; Klein, Tricia R. y Highberger, Lori (1997). Empathy and Attitudes: Can Feeling for a Member of a Stigmatized Group Improve Feelings Toward the Group? *Journal of Personality and Social Psychology*, 72(1), 105–118. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.72.1.105>
- Baudrillard, Jean (1994). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Bayona Fernández, Gloria (2002). Orden y conflicto en el franquismo de los años 60. *Pasado y memoria. Revista de Historia contemporánea*, 1.
- Beceiro, Sagrario y Herrero, Begoña (2019). *En la frontera. Entrevista a Chus Gutiérrez*. Cuadernos Tecmerin nº 15. Grupo de Investigación Tecmerin, UC3M. [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/29148/frontera\\_tecmerin\\_15\\_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/29148/frontera_tecmerin_15_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Behm-Morawitz, Elizabeth; Pennell, Hillary y Speno, Ashton Gerding (2016). The affect of virtual racial embodiment in a gaming app on reducing prejudice. *Communication Monographs*, 83(3), 396–418. <https://doi.org/10.1080/03637751.2015.1128556>
- Benítez De Gracia, María José y Herrera Damas, Susana (2018). Immersive feature through 360° video in Spanish news media. *Revista de Comunicación*, 17(2), 66–100. <https://doi.org/10.26441/RC17.2-2018-A3>
- Benjamin, Walter (1972). Crisis de la novela. Sobre “Berlin Alexanderplatz” de Döblin. En: *Gesammelte Werke III*, 230-236. Frankfurt: Surkamp.
- Benjamin, Walter (1989). Tesis de filosofía de la historia. En: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (J. Aguirre Ed.). Madrid: Taurus (publicado originalmente en 1972).
- Berger, Peter (1981). *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*. Barcelona: Kairos.
- Berman, Marshall (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Bevan, Chris; Green, David Philip; Farmer, Harry; Rose, Mandy; Cater, Kirsten; Fraser, Danaë Stanton y Brown, Helen (2019). Behind the curtain of the “ultimate empathy machine”: On the composition of virtual reality

- nonfiction experiences. *Conference on Human Factors in Computing Systems*—Proceedings, 1–12. <https://doi.org/10.1145/3290605.3300736>
- Binimelis-Adell, Mar. (2021). Carolina Astudillo. El contraplano de la Historia. En: Annette Scholz, Elena Oroz, Mar Binimelis Adell, y Marta Álvarez, (Eds.) *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Berlín: Peter Lang.
- Biocca, Frank (1997). The cyborg's dilemma: Progressive embodiment in virtual environments. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 3 (2), np. <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1997.tb00070.x>
- Bloom, Paul (2017). *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*. Random House.
- Blümlinger, Christa (2013). *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux média*. París: Klincksieck.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (2008). *Arte cinematográfico*. México: MacGraw Hill Interamericana.
- Bou, Stéphane (2019). Inventer la liberté. L'essai selon Marcel Hanoun. En: Nicole Brenez (Coord.) *Manifestations. Écrits politiques sur le cinéma et autres arts filimiques*. Cherbourg: De l'incidence éditeur.
- Bradshaw, Peter (2012). This is Not a Film—review. *The Guardian*. 29 de marzo de 2012. <https://www.theguardian.com/film/2012/mar/29/this-is-not-a-film-review>
- Branigan, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Nueva York: Routledge.
- Brenez, Nicole (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas*, 13(1/2), 49-67.
- Brey, Iris (2020). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. París: Éditions de l'Olivier.
- Bruzzi, Stella (2000). *New documentary. A critical Introduction*. London: Routledge.
- Bruzzi, Stella (2003). El documental performativo. *Postvérité*. Murcia: Centro Párraga.
- Buchloh, Benjamin (1999). Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive. *October* 88 (primavera), 117-145. <https://doi.org/10.2307/779227>
- Cabana, Dario Xohan (Trad.) (2014). *A Divina Comedia* [Dante Alighieri]. Romeán: Edicións da Curuxa.
- Cadenas Cañón, Isabel (2019). *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Calatayud, Elvira (2015). El webdoc como nuevo espacio de participación ciudadana: el caso de 0 Responsables (Barret Films 2013-2014). *Dígitos: Revista de Comunicación Digital*, 1, 211-221. <http://dx.doi.org/10.7203/rd.v0i1.11>

- Canet, Fernando (2020b). Introductory Reflections on Perpetrators of Crimes Against Humanity and their Representation in Documentary Film. *Journal of Media & Cultural Studies*, 34, 2, 159-179. <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737429>
- Canet, Fernando; Odorico, Stefano y Soengas, Xoxé (2020), Documentary film mutations for social justice: Introductory reflections, *Catalan Journal of Communication y Cultural Studies*, 12(2), 169-180. [https://doi.org/10.1386/cjcs\\_00025\\_2](https://doi.org/10.1386/cjcs_00025_2)
- Cañas, Maria (2019). *Reciclaje audiovisual y videoguerrilla en las multitudes conectadas*. En Norberto Mínguez, (Ed.) (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona: Gedisa.
- Carmenati, Meysis y Acanda, Jorge Luis. (2018). La problemática del sujeto desde una teoría crítica del concepto. En: Adrián Tarín y José Manuel Rivas (Coords.) *La clase trabajadora. ¿Sujeto de cambio en el siglo XXI?* Madrid: Siglo XXI Editores.
- Carrasco, Cristina (2009). Tiempo y trabajo desde la experiencia femenina. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, 108, 45-54. [https://www.fuhem.es/papeles\\_articulo/tiempos-y-trabajos-desde-la-experiencia-femenina/](https://www.fuhem.es/papeles_articulo/tiempos-y-trabajos-desde-la-experiencia-femenina/)
- Carrera, Pilar (2020). *Basado en hechos reales*. Madrid: Cátedra.
- Carrera, Pilar y Talens, Jenaro (2018). *El relato documental*. Madrid: Cátedra.
- Carreras Sales, Anna; Fernandez Sanchez, Isabel (2017) Orgull de Baix: un documental web per explorar i descobrir tot un paisatge i patrimoni. *Hipertext.net*, 15, 66-73.
- Carrillo, Javier y Cascajosa, Concepción (2021). Informe *Cambio de plano. Diversidad Cultural en la creación cultural española*.
- Carrión, Jorge (2020). La autoría en tiempos de Netflix. *The New York Times*. 16 de febrero de 2020. <https://www.nytimes.com/es/2020/02/16/espanol/opinion/netflix-derechos-autor.html>
- Casas, Quim (2008). Teoría y práctica del rockumental. *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress.
- Castro, Olga y Reimóndez, Maria (2013). *Feminismos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Català, Josep María (2010). *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Lejona, Vizcaya: Universidad del País Vasco.
- Català, Josep María (2017). *Viaje al centro de las imágenes. Introducción al pensamiento esférico*. Santander: Shangrila.
- Català, Josep María (2018). Más allá de la representación. ¿Es visible la realidad? (Imágenes y conocimiento). *Revista Arbor*, 194 (790): a485, CSIC. <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4010>

- Català, Josep María (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Santander: Shangrila.
- Català, Josep María y Cerdán, Josetxo (2007). *Después de lo real*. Vol. I. Archivos de la Filmoteca, Valencia: ICAV.
- Català, Josep María y Cerdán, Josetxo (2008). *Después de lo real*. Vol. II. Archivos de la Filmoteca, Valencia: ICAV.
- Català, Josep María, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- Català, Josep María, y Cerdán, Josetxo (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la Filmoteca* 57-58(1), 6-25.
- Celis Bueno, Claudio (2018). Trabajo vivo/trabajo muerto: *Sucesos intervenidos* y el estatuto del archivo audiovisual en el capitalismo cognitivo. *Aisthesis*, 64, 201-217.
- Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (Eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (Eds.) (2007). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.
- Cialdini Robert B.; Brown Stephanie L.; Lewis Brian P.; Luce, Carol y Neuberg Steven L. (1997). Reinterpreting the empathy-altruism relationship: when one into one equals oneness, *Journal of personality and social psychology*, 73(3), 481-94.
- Clara Ferrer, María (2017). La scène-paysage: penser une scénographie du regard. *Nouvelle revue d'esthétique*, 20 (2).
- Cock Peláez, Alejandro (2020). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Coke, Jay S.; Batson, C. Daniel y McDavis, Katherine (1978). Empathic mediation of helping: A two-stage model. *Journal of Personality and Social Psychology*, 36(7), 752-766. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.36.7.752>
- Comolli, Jean Louis (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Comolli, Jean-Louis (1971-72). *Technique et Idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ*. En: Cahiers du cinéma, 229, 230, 231, 233, 234-235 y 236. París: Cahiers du Cinéma.
- Corner, John (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Cuevas, Efrén (2010). De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico. En: Efrén Cuevas, (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio/Ayuntamiento de Madrid.

- Cuevas, Efrén (2018). Sombras reflejadas. Apropiaciones del cine doméstico español en el cine documental. En: Pedro Vicente, y José Gómez-Isla (Eds.) *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*- Huesca: Diputación General de Huesca.
- Cuevas, Efrén (Ed.) (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Cummings, James J. y Bailenson, Jeremy N. (2016). How Immersive Is Enough? A Meta-Analysis of the Effect of Immersive Technology on User Presence. *Media Psychology*, 19(2), 272–309. <https://doi.org/10.1080/15213269.2015.1015740>
- Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- Davis, Angela (2005). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- Davis, Mark H.; Conklin, Laura; Smith, Amy y Luce, Carol (1996). Effect of Perspective Taking on the Cognitive Representation of Persons: A Merging of Self and Other. *Journal of Personality and Social Psychology*, 40(4), 713–726. 10.1037//0022-3514.70.4.713
- Dax, Maximilian (1999). *The Life and Music of Nick Cave. An Illustrated Biography*. Berlín: Die Gestalten Verlag.
- De Graaf, A.; Sanders, J. y Hoeken, H. (2016). Characteristics of narrative interventions and health effects: A review of the content, form, and context of narratives in health-related narrative persuasion research. *Review of Communication Research*, 4, 81–131. <https://doi.org/10.12840/issn.2255-4165.2016.04.01.011>
- De La Peña, Nonny (2011). Physical World News In Virtual Spaces: Representation and Embodiment in Immersive Nonfiction. *Media Fields Journal*, 3(7).
- De La Peña, Nonny; Weil, Peggy; Llobera, Joan; Giannopoulos, Elias; Pomés, Ausiàs; Spanlang, Bernhard; Friedman, Doron; Sánchez-Vives, Maria V. y Slater, Mel (2010). Immersive Journalism: Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News. *Presence: Teleoperators y Virtual Environments*, 25(2), 81–107. 10.1162/PRES\_a\_00005
- De Lauretis, Teresa (2007). *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*. Chicago: University of Illinois Press.
- Debord, Guy (1961). *Critique de la séparation*. Paris: Dansk-Fransk Experimentalfilm Kompagni.
- Debord, Guy (1973). *La société du spectacle*. París: Simar Films.
- Del Río, Sira (2004). La crisis de los cuidados. Precariedad a flor de piel. [Rebellion.org](http://Rebellion.org). <https://www.rebellion.org/>
- Deleuze, Gilles (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

- Deleuze, Gilles (2005). *Cine III. Verdad y tiempo, potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2002). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. París: Galilée.
- Derrida, Jacques (2020). *¿Cómo no temblar? Campo de Relámpagos*.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Essayer Voir*. Paris: Minuit.
- Doane, Mary Anne (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Elliott, Karla (2015). Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept. *Men and Masculinities*, 19 (3), 1-20. <https://doi.org/10.1177/1097184X15576203>
- Ellis, Warren (2022). *El chicle de Nina Simone*. Alpha Decay.
- Esquirol, Meritxell y Zein, Martha (2011). *Lo personal es político. Feminismo y documental*. Madrid: UAM.
- Esteban Galarza, Mari Luz (2019). *El feminismo y las transformaciones en la política*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Esteve, J. et al. (2000). *La Televisió (im)possible: (10 anys d'informatius a Canal 9)*. València: Edicions 3 i 4.
- Fernández Guerra, Vanessa (2015). *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Fernández Guerra, Vanessa y Gabantxo Miren (2012) *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas. Vol. I*. Bilbao: UPV.
- Fernández Guerra, Vanessa y Gabantxo Miren (2014) *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas. Vol. II*. Bilbao: UPV.
- Fernández-Rodríguez, Miguel & Oroz, Elena (2015). Más allá del Serengeti: distribución del documental español. En: Marta Álvarez, Hanna Hatzmann, Inmaculada Sánchez Alarcón (Eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispano*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Fernández, Vanesa (Ed.) (2014). *Territorios y fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Bilbao: UPV/EHU.
- Fernández, Vanesa, y Gabantxo, Miren (Eds.) (2012). *Territorios y fronteras II. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: UPV/EHU.
- Fossati, Giovanna (2009). *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foster, Hal (2004). An Archival Impulse. *October*, 110 (3-22).
- Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foundas, S. (2013). 'Los Angeles Plays Itself' a Decade Later. *Variety*, 23/9/2017. <https://variety.com/2013/film/news/los-angeles-plays-itself-a-decade-later-1200661848/>
- Fraj, Elena (2017). Hogar (II): Mater Amatísima. *Revista Nativa*, 09/12/2017. <https://nativa.cat/2017/12/hogar-ii-mater-amatissima/>
- Fraser, Nancy (2017). Crisis of Care? On the Social-Reproductive Contradiction of Contemporary Capitalism. En Tithi Bhattacharya (Ed.), *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentring Oppression*. Londres: Pluto Press.
- Fulton, Helen, Huisman, R., Murphet, J., y Dunn, A. (2015). *Narrative and Media*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García López, Sonia, y Gómez Vaquero, Laura (Eds.) (2009). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio/Ayuntamiento de Madrid.
- García Madrid, Fernando (2020). Netflix duplica beneficios y dispara el número de abonados por la pandemia. *La Vanguardia*. 22/4/2020. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200422/48677811708/netflix-duplica-beneficios-pandemia.html>
- Gehlbach, Hunter; Marietta, Geoff; King, Aaron M.; Karutz, Cody; Bailenson, Jeremy N. y Dede, Chris (2015). Many ways to walk a mile in another's moccasins: Type of social perspective taking and its effect on negotiation outcomes. *Computers in Human Behavior*, 52, 523–532. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2014.12.035>
- Gifreu-Castells, Arnau (2011). El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente. *Hipertext*, 9.
- Gifreu-Castells, Arnau (2013). *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. Barcelona: UOC Press.
- Gifreu-Castells, Arnau (2014). El Documental interactiu i transmèdia. Aproximació, estat de desenvolupament i anàlisi de casos en l'àmbit espanyol. *Comunicació: revista de recerca i d'anàlisi*, 19-45. <https://raco.cat/index.php/Comunicacio/article/view/286444>
- Gifreu-Castells, Arnau; Moreno, Valentina (2014). Estrategias y modelos de financiación del documental interactivo y transmedia. *Fonseca, Journal of Communication*, 9, 41-63.
- Gil, Felipe (2010). Remezcla audiovisual. *Embed.at Audiovisual integrado*. <https://www.antes.embed.at/article25.html>

- Gillespie, Ciaran (2020). Virtual Humanity—Access, Empathy and Objectivity in VR Film Making. *Global Society*, 34(2), 145–162. <https://doi.org/10.1080/13600826.2019.1656173>
- Goldeberg, Itzhak (2014). *Installations*. París: CRNS Éditions.
- González Sáez, Helena (Ed.) (2009). Los saberes de las mujeres. *Revista Emakunde*, 76. [https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/sen\\_revista/es\\_emakunde/adjuntos/emakunde76.pdf](https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/sen_revista/es_emakunde/adjuntos/emakunde76.pdf)
- Goodman, Paul (2010). *New Reformation. Notes of a Neolithic Conservative*. Oakland: PM Press.
- Grant, Catherine (2019). *Introducción al video-ensayo*. Jornadas sobre cine-ensayo, 14-16 marzo 2019, Universidad Torcuato di Tella. Disponible en: <https://vimeo.com/334008435>
- Green, David Philip; Rose, Mandy; Bevan, Chris; Farmer, Harry; Cater, Kirsten y Fraser, Danaë Stanton (2020). ‘You wouldn’t get that from watching TV!’: Exploring audience responses to virtual reality non-fiction in the home. *Convergence*. <https://doi.org/10.1177/1354856520979966>
- Green, Melanie C. (2008). Research challenges in narrative persuasion. *Information Design Journal*, 16(1), 47–52. <https://doi.org/10.1075/idj.16.1.07gre>
- Gruenewald, Tim, y Witteborn, Saskia (2020). Feeling good: humanitarian virtual reality film, emotional style and global citizenship. *Cultural Studies*, 0(0), 1–21. <https://doi.org/10.1080/09502386.2020.1761415>
- Guardia, Isadora (2011). *El documental como herramienta de intervención social. El caso Sintel*. España: EAE.
- Guardiola Sánchez, Ingrid (2015). *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales*. (Publicación no B 4424-2016) [Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra], Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/350032>
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guasch, Anna María (2012). El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas. *Revista 180*, 20, 2-5. <http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/93>.
- Gubern, Roman (2009). Prólogo. En: Inmaculada Sánchez Alarcón, y Marta Díaz Estévez (Eds.), *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Girona: Luces de Gálibo.
- Guillamón Carrasco, Silvia (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. València: Institut Universitari d’Estudis de la Dona.
- Guillot, Eduardo (2016). *Sueños eléctricos. 50 películas fundamentales de la cultura rock*. Barcelona: UOC.
- Guimarães Rosa, Joao (1962). *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.



- Hale, Claudia L., y Delia, Jesse G. (1976). Cognitive complexity and social perspective-taking. *Communication Monographs*, 7751(January). <https://doi.org/10.1080/03637757609375932>
- Halpern, Daniel y Gibbs, Jennifer (2013). Social media as a catalyst for online deliberation? Exploring the affordances of Facebook and YouTube for political expression. *Computers in Human Behavior*, 29(3), 1159–1168. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2012.10.008>
- Hammer, Barbara (2010). *Barbara Hammer* [Página web]. <https://www.artforum.com/interviews/barbara-hammer-discusses-ambitions>
- Hammer, Barbara (2012). *Mousse*, 32 [Página web]. <https://barbarahammer.com/writings/interviews/>
- Hanisch, Carol (1969) en Franulik, Andrea y Jeka, Insu (Eds.) (2016). *Lo personal es político*. [http://autonomiafeminista.cl/wp-content/uploads/2016/07/lo-personal-es-pol%C3%ADtico\\_lucidas.pdf](http://autonomiafeminista.cl/wp-content/uploads/2016/07/lo-personal-es-pol%C3%ADtico_lucidas.pdf)
- Hatzmann, Hanna (2014). La memoria líquida. Imaginarios colectivos y sus interrelaciones con la historia familiar en la obra de tres documentalistas españolas. En Pitsie Feenstra, Esther Gimeno, y Kathrin Saringen (Eds.), *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*. Berlín: Peter Lang.
- Hausheer, Cecilia, y Settele, Christoph (Eds.) (1992). *Found Footage Film*. Luzern: Viper/Zyklus Verlag.
- Herbert Mead, George (1934). *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heredero, Carlos y Fernández, Joxean (Eds.) (2014). *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*. San Sebastián: Donostiakultura, Filmo-teca Vasca.
- Herrera, Fernando; Bailenson, Jeremy N., Weisz, Erica; Ogle, Elise y Zak, Jamil (2018). Building long-term empathy: A large-scale comparison of traditional and virtual reality perspective-taking. *PLoS ONE* (Vol. 13). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0204494>
- Herrero, Yayo (2006). Ecofeminismo: Una propuesta de transformación para un mundo que agoniza. *Cuadernos de mujer y cooperativismo*, 8.
- Herrero, Yayo (2011). Propuestas ecofeministas para un sistema cargado de deudas. *Revista de economía crítica*, 13(1).
- Herrero, Yayo (2015). Apuntes introductorios sobre el ecofeminismo. *Boletín de recursos de información*, 43. Centro de Documentación Hegoa.
- Hope, Kristin Lené y Jelaca, Dijana (2018). *Film Feminisms. A Global Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Ibáñez, Juan Carlos (2019). Dolor y gloria. París-Tombuctú. Imágenes del pesimismo en el cine de Luis García Berlanga y Pedro Almodóvar. *Tecmerin, Revista de ensayos audiovisuales*, 3, 2019(2). Disponible en: <https://tecmerin.uc3m.es/revista-3-2/>

- Illouz, Eva (2008). *Saving the modern soul: therapy, emotions, and the culture of self-help*. Berkeley: CA Press.
- Ivens, Joris (1931). Quelques réflexions sur les documentaires d' avant garde. En: Richard Abel (Ed.) (1988), *French film. Theory and Criticism*. London: Princeton University Press.
- Johnston, Claire (1973). Women's cinema as countercinema. En Claire Johnston (Ed.), *Woman and Film Magazine*, 24-31.
- Joyard, Oliver (2001). 11 septembre, image zero. *Cahiers du Cinéma*, 561, 45.
- Katz, Joel (1991). From Archive to Archiveology. *Cinematograph*, 4, 96-103.
- Keer, Mario; van den Putte, Bas, de Wit, John y Neijens, Peter (2013). The effects of integrating instrumental and affective arguments in rhetorical and testimonial health messages, *Journal of Health Communication*, 18(9), 1148-1161. <https://doi.org/10.1080/10810730.2013.768730>
- Kittay, Eva (1999). *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and Dependency*. Londres: Routledge.
- Kotzur, P. F., y Wagner, U. (2021). The dynamic relationship between contact opportunities, positive and negative intergroup contact, and prejudice: A longitudinal investigation. *Journal of Personality and Social Psychology*, 120(2), 418-442. <https://doi.org/10.1037/pspi0000258>
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- Laderman, David, y Westrup, Laure. (Eds., 2014). *Sampling Media*. Oxford: Oxford Scholarship.
- Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (1991). *Historia del cine valenciano*. Valencia: Prensa Valenciana.
- Lambert, Gregg (2012). *In Search of a New Image of Thought. Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Larrondo Ureta, Ainara (2016). The advance of autonomous public television in the convergent scenario: analysis of transmedia journalistic experiences in EITB and CCMA. *Communication & Society*, 29.4,107-118. <https://doi.org/10.15581/003.29.4.107-120>
- Leblanc, Gérard (2012). Le film en devenir. En: Gérard Leblanc, y Sylvie Thouard (Eds.) *Numérique et transesthétique*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Ledo Andión, Margarita (2004). *Del cine-ojo a Dogma95*. Barcelona: Paidós.
- Ledo Andión, Margarita (2019). *El cuerpo y la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Lee, Kim Min (2004). Presence, Explicated. *Communication Theory*, 14(1), 27-50. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2004.tb00302.x>
- Lehamann, Hans-Thies (2017). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

- León, Bienvenido (2014). *Nuevas miradas al documental*. Salamanca: Comunicación Social.
- Lerer, Sergio (2020). *Festivales: crítica de «The Nowhere Inn», de Bill Benz (Sundance)*, 27/1/2020 <https://www.micropsiacine.com/2020/01/festivales-critica-de-the-nowhere-inn-de-bill-benz-sundance/>
- Leyda, Jay (1964). *Films Beguet Films. A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang.
- Liddy, Susan y O'Brien, Anne (2021). Motherhood and Media Work. An Introduction. En: Susan Liddy y Anne O'Brien (Eds.), *Media Work, Mothers and Motherhood: Negotiating the International Audio-Visual Industry*. Londres: Routledge.
- López Ligeró, Mar (2015). *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*. Barcelona: UOC Press.
- Maeck, Julie y Steinle, Matthias (Eds.). (2016). *L'image d'archives. Une image en devenir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Marzal Felici, Javier (2008) Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo, *Hispanic Research Journal*, 9, 165-180. <https://doi.org/10.1179/174582008X272851>
- Marzal Felici, Javier y Casero Ripollés, Andreu (2020). A vueltas con lo real: formas del «efecto documental» en el cine contemporáneo. *adComunica. Revista Científica sobre Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 19, 11-18. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.1>
- Marzal Felici, Javier y Gil, Longi (2008) *Eines per a la producció del video documental*. Benicarló: Onada edicions
- Marzal-Felici, Javier (2021). Proposals for the study of the image in the post-truth era. *Profesional de la informació*, v. 30, n. 2, e300201. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.mar.01>
- Mayer, Sophie. y Oroz, Elena (Eds.) (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Gobierno de Navarra.
- Mayobre, Purificación (2009). Mujeres y saberes. *Revista Emakunde*, 76 (6).
- Mekas, Jonas (1978). *The Diary Film in The Avant-Garde Film. A reader of Theory and Criticism*. Nueva York: New York University Press.
- Mendoza, Carlos (2016). *La invención de la verdad. Ensayos sobre cine documental*. México: UNAM.
- Metz, Christian (1975). *Le signifiant imaginaire*. Communications, 23, Psychoanalyse et cinéma. París: Éditions du Seuil.
- Milestone (2008). *The Exiles. A Film by Kent MacKenzie*. <https://www.exilesfilm.com>.
- Mínguez, Norberto (Ed.) (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona: Gedisa.
- Mondzain, Marie-José (2007). *Homo spectator*. Paris: Bayard.

- Moreno Zambrano, Valentina; Gifreu-Castells, Arnau (2016). Aproximación al potencial colaborativo de la narrativa documental interactiva en los procesos de cambio social. *Cultura, lenguaje y representación*, XV, 153-169. <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2016.15.10>
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nakamura, Lisa (2020). Feeling good about feeling bad: virtuous virtual reality and the automation of racial empathy. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 47-64. <https://doi.org/10.1177/1470412920906259>
- Nash, Kate (2012). Modes of interactivity: analysing the webdoc. *Media, Culture & Society*, 34 (2), 195-210. <https://doi.org/10.1177/0163443711430758>
- Nash, Kate (2018). Virtual reality witness: exploring the ethics of mediated presence. *Studies in Documentary Film*, 12(2), 119-131. <https://doi.org/10.1080/17503280.2017.1340796>
- Nash, Kate; Summerhayes, Catherine y Hight, Craig (2014). *New Documentary Ecologies*. New Documentary Ecologies. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nash, Mary (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill (1999). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nochlin, Linda y Valverde, Isabel (2020). *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad*. Madrid: Akal.
- Nogales Cárdenas, Pedro, y Suárez Fernández, José Carlos (2010). Evolución histórica y temática del cine doméstico español. En: Efrén Cuevas Álvarez (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Obando, Carlos (2021). El documental interactivo y transmedia: narrar en clave local, ver en clave global. *Hipertext*, 23, 31-44. <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2021.i23.04>
- Odin, Roger (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En: Efrén Cuevas Álvarez (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Oh, Soo Youn; Bailenson, Jeremy; Weisz, Erika y Zaki, Jamil (2016). Virtually old: Embodied perspective taking and the reduction of ageism under threat. *Computers in Human Behavior*, 60, 398-410. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.02.007>
- Orndorf, Brian (2014). *Los Angeles Plays Itself* BluRay. Blu-Ray.com, 21 de octubre. <https://www.blu-ray.com/movies/Los-Angeles-Plays-Itself-Blu-ray/108281/#Review>.

- Oroz, Elena (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En : Annette Scholz, y Marta Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Oroz, Elena (2021). Alejandra Martínez. La fórmula secreta de los filmes. En: Annette Scholz, Elena Oroz, Mar Binimelis Adell, y Marta Álvarez, (Eds.) *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Berlín: Peter Lang.
- Owen, Jones (2009). *Chavs: la demonización de la clase obrera*, Capitán Swing.
- Palacio, Manuel y Mejón, Ana (2020). Las polémicas públicas y la censura cinematográfica. El estreno de *All Quiet on the Western Front* (1930) en Berlín. *Tecmerin, Revista de ensayos audiovisuales*, 4, 2020(1). Disponible en: [www.tecmerin.es](http://www.tecmerin.es)
- Pedraza, Pilar (2005). La realidad. Donde naufragan los filósofos. En Ibarz, Mercé (Ed.) (2005). *El presente como historia. Cine documental, 1930-2005*. MuVIM. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Peng, Wei; Lee, Mira; y Heeter, Carrie (2010). The Effects of a Serious Game on Role-Taking and Willingness to Help. *Journal of Communication*, 60, 723-742. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2010.01511.x>
- Peña, Jorge; Wolff, Grace y Wojcieszak, Magdalena (2021). Virtual Reality and Political Outgroup Contact: Can Avatar Customization and Common Ingroup Identity Reduce Social Distance? *Social Media and Society*, 7(1). <https://doi.org/10.1177/2056305121993765>
- Périot, Jean Gabriel y Brossat, Alain (2018). *Ce que peut le cinema: Conversations*. Paris: La Découverte.
- Perniola, Mario (2014). Apuntes para una historia del urbanismo laberíntico. *URBS, Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, 4(1), 179-197. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4718401>
- Petit, Phillipe (1997). *Traité du fonambulisme*. Arlès: Actes Sud.
- Petrešin-Bachelez, Natasha y Zapperi, Giovanna (2019). *Musas Insumisas*. Madrid: MNCARS.
- Peydró, Guillermo (2019). *El cine sobre arte: De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Santander: Shangrila.
- Picornell Berenguer, Mercè (2002). *Discursos testimoniales en la literatura catalana recent (Montserrat Roig i Teresa Pàmies)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pisano, Giusy (2014) (Dir.). *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire*. L'Harmattan.
- Plantinga, Carl (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2). Malden: The American Society for

- Aesthetics, 105-117. Disponible en: <https://academic.oup.com/jaac/article/63/2/105/5957606>. (Consulta: 15/12/2021)
- Ponzanesi, Sandra (2019). Postcolonial and transnational approaches to film and feminism. En: Kristin Lené Hole, Dijana Jelaca, Ann Kaplan y Patrice Petro (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. Londres / Nueva York: Taylor & Francis Books.
- Prieto, Xosé y Doménech, Gabriel (2018). *Respirar con la imagen. Conversaciones sobre montaje con Teresa Font*. Cuadernos Tecmerin nº 14. Grupo de Investigación Tecmerin, UC3M.
- Quílez Esteve, Laia (2016). Feminine resistances: the figure of the Republican woman in Carolina Astudillo's documentary cinema. *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, 8(1), 79-93. DOI: [https://doi.org/10.1386/cjcs.8.1.79\\_1](https://doi.org/10.1386/cjcs.8.1.79_1).
- Quílez Esteve, Laia y Araüna, Núria (2017). Género y (pos)memorias en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. En Laia Quílez Esteve y José Carlos Rueda Laffond (Eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Granada: Comares.
- Quílez, Laia (2016). Feminine resistances: The figure of Republican woman in Carolina Astudillo's documentary cinema. *Catalan journal of communication & cultural studies*, 8(1), 79-93.
- Quílez, Laia, y Araüna, Núria (2019). Diálogo con la ausencia. La epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 209-224. Disponible en: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=707>
- Quintana, Àngel. (2018). Des images sur la frontière. En: Brice Castanon-Akrami y Sergi Ramos Alquézar (Eds.), *Le cinéma d'Isaki Lacuesta*. París: Centre Pompidou / Mare & Martin.
- Rancière, Jacques (1998). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard.
- Rancière, Jacques (2015). O tempo da emancipação já passou? *A República por vir*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rascolari, Laura (2017). *How the Essay Films Thinks*. Oxford: Oxford University Press.
- Rebentisch, Juliane (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja negra.
- Revert, Jordi (2017). *En busca de lo real: 50 documentales esenciales*. Barcelona: UOC.
- Rodríguez Fidalgo, María Isabel; Paíno, Adriana; Jiménez Lucía (2016). El soporte multiplataforma como clave de éxito de la Narración Transmedia. Estudio de caso del webdoc "Las Sinsombrero". *Icono 14*, 14(2), 304-328. <https://doi.org/10.7195/ri14.v14i2.967>

- Rodríguez Tejada, Sergio (1995). La otra igualdad. Feminismo y discurso sindical sobre la mujer. En: Pilar Calvo. (Coord.), *Discriminación de género en la negociación colectiva del País Valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana/Tirant Lo Blanch-CCOO.
- Rodríguez Tejada, Sergio (2004). Compañeras: la militancia de las mujeres en el movimiento antifranquista en Valencia. *Historia del Presente*, 4.
- Rodríguez Tejada, Sergio (2009). *Zonas de libertad. Dictadura franquista y movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia*. Valencia: UPV.
- Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero (1985) *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rorty, Richard (1998). *Truth and Progress: Philosophical Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, Mandy (2018). The immersive turn: hype and hope in the emergence of virtual reality as a nonfiction platform. *Studies in Documentary Film*, 12(2), 132–149. <https://doi.org/10.1080/17503280.2018.1496055>
- Roselló, J. (2010). *20 anys de Canal 9: el paper de la televisió pública en la societat valenciana*. València: Obrapropia.
- Rossellini, Roberto (prólogo de Bergala, Alain) (2000). *Roberto Rossellini. El cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- Roussos, Gina y Dovidio, John F. (2016). Playing below the poverty line: Investigating an online game as a way to reduce prejudice toward the poor. *Cyberpsychology*, 10(2). <https://doi.org/10.5817/CP2016-2-3>
- Ruíz Menéndez, Oihane (2018). Mujer. Urbanismo y ecología. Diario *El Salto* 09/07/2018 <https://www.elsaltodiario.com/saltamontes/mujer-urbanismo-y-ecologia>
- Russell, Catherine (1999). Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography. En: Catherine Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822396680-013>.
- Russell, Catherine (2018). *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press.
- Sáez, Javier (2017). Queer. En R. Lucas Platero, María Rosón, Esther Ortega (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra.
- Salvà, Nando (2022). Andrew Dominik: “La música de Nick Cave es la banda sonora de mi vida”. (13/2/2022) <https://www.levante-emv.com/ocio/cine/2022/02/13/andrew-dominik-musica-nick-cave-62671315.html>
- Sánchez Gonzáles, Hada; Sánchez González, María (2020). La experiencia de los usuarios en torno a ‘webdocs’, documentales interactivos y orientados a la participación ciudadana. El caso de ‘Las SinSombbrero’. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 26(1), 327-338. <https://doi.org/10.5209/esmp.67311>

- Sánchez-Navarro, Jordi y Hispano, Andrés (2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona: Glénat Editorial.
- Sánchez, María (2019). *Tierra de mujeres*. Barcelona: Seix Barral.
- Sancho París, Pablo (2020). Núria Giménez Lorang: “Tuve claro que con *My Mexican Bretzel* no quería hacer una película sobre mis abuelos”. *Industrias del cine*. <https://www.industriasdelcine.com/2020/05/14/nuria-gimenez-lorang-my-mexican-bretzel/>
- Sanz, Marta (2019). *Pequeñas mujeres rojas*. Madrid: Cátedra.
- Sapio, Giuseppina (2016). La pratique des *home movies* en France de 1960 à aujourd’hui. *Les enjeux de l’information et de la communication*, 17(1), 51-61.
- Schemer, Christian y Meltzer, Christine E. (2020). The Impact of Negative Parasocial and Vicarious Contact with Refugees in the Media on Attitudes toward Refugees. *Mass Communication and Society*, 23(2), 230–248. <https://doi.org/10.1080/15205436.2019.1692037>
- Scholz, Annette (2021). Roser Aguilar. “Hay millones de cosas por hacer en el mundo”. En: Annette Scholz, Elena Oroz, Mar Binimelis Adell, y Marta Álvarez, (Eds.) *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Berlín: Peter Lang.
- Schroeder, David A.; Penner, Louis A.; Dovidio, John F., y Piliavin, Jane A. (1995), *The psychology of helping and altruism: Problems and puzzles*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Schutte, N. S., y Stilinović, E. J. (2017). Facilitating empathy through virtual reality. *Motivation and Emotion*, 41(6), 708–712. <https://doi.org/10.1007/s11031-017-9641-7>
- Scott, Kathleen y Van de Peer, Stefanie (2016). Sympathy for the Other: Female Solidarity and Postcolonial Subjectivity in Francophone Cinema. *Film-Philosophy* 20 (1), 168-194.
- Selman, Robert L. (1971). The relation of role taking to the development of moral judgment in children, *Child Development*, 42, 79-91. <https://doi.org/10.2307/1127066>
- Selva, Marta (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En: Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra y Festival de Málaga.
- Shin, Donghee y Biocca, Frank (2018). Exploring immersive experience in journalism. *New Media & Society*, 20(8), 2800–2823. <https://doi.org/10.1177/1461444817733133>
- Shohat, Ella (1996). Post-third-worldist culture: Gender, nation, and the cinema. En: Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty (Eds.), *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Hoboken: Routledge Taylor & Francis Group.



- Simondon, Gilbert (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Slater, Mel y Sanchez-Vives, Maria V. (2016). Enhancing our lives with immersive virtual reality. *Frontiers Robotics AI*, 3(DEC), 1–47. <https://doi.org/10.3389/frobt.2016.00074>
- Sobchack, Vivian (2011) Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional. Revista *Cinedocumental.com.ar*, Número 4 – Segundo Semestre. Disponible en: [http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/sobchack\\_hacia%20una%20fenomenologia\\_n4.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/sobchack_hacia%20una%20fenomenologia_n4.pdf)
- Staab, Laura (2019). On Angela Shanelec's Ich war zuhause, aber... *Another gaze, A feminist film journal*, 3.
- Steuer, Jonathan (1992). Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence. *Journal of Communication*, 42(4), 73–93. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1992.tb00812.x>
- Subires Mancera, Maria Purificación (2019). El webdoc como herramienta en la lucha por la igualdad: En la brecha (2018) del Lab RTVE. *Fonseca, Journal of Communication*, 18, 87-101. <https://doi.org/10.14201/fjc20191887101>
- Sucari, Jacobo (2009). *El Documental expandido: pantalla y espacio*. Barcelona: UOC Press. Editorial UOC.
- Sundar, S.; Shyam Kang, Jin y Oprean, Danielle (2017). Being There in the Midst of the Story: How Immersive Journalism Affects Our Perceptions and Cognitions. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 20(11), 672–682. <https://doi.org/10.1089/cyber.2017.0271>
- Swimelar, Safia (2010). Human Rights through Film: An Essay and Review of Selected Films from the Human Rights Watch 2009 Film Festival. *Human Rights Quarterly*, 32(4), 1069-1078,1082. <https://doi.org/10.1353/hrq.2010.0025>
- Torras, Meri (2001). *Tomando cartas en el asunto: las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Torreiro, Casimiro (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Madrid: Cátedra.
- Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josexo (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Tranche, Rafael R. (Ed.) (2006). *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Editorial Ocho y Medio.
- Tranche, Rafael R. (Ed.) (2019). *La máscara sobre la realidad. La información en la era digital*. Madrid: Alianza Editorial.
- Trinh, T. Minh-ha (1987). Difference: 'A Special Third World Women Issue'. *Feminist Review*, 25, 5-22.

- Trinh, T. Minh-ha (1990). Documentary is/not a name. *The MIT Press*, 52, 76-98.
- Tscherkassky, Peter (Dir., 1991). Found footage. Filme aus gefundenem Material. Monográfico. *Blimp Film Magazine*, 16.
- Valladares, Blanca (1994). Revisión teórica sobre los mitos de la maternidad. *Revista de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica*, 67-74.
- Vega, Pilar (2004). Las mujeres y el deterioro ecológico provocado por el actual modelo territorial. ¿Cómplices o víctimas? *El Ecologista*, 39.
- Ventura, Sara; Badenes-Ribera, Laura; Herrero, Rocío; Cebolla, Ausias; Galliana, Laura y Baños, Rosa (2020). Virtual Reality as a Medium to Elicit Empathy: A Meta-Analysis. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 00(00), 1–10. <https://doi.org/10.1089/cyber.2019.0681>
- Verellen, Emily (2010). *From Distribution to Audience Engagement: Social Change Through Film*. The Fledgling Fund.
- Vilches, Gloria (2009). *Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España*. Investigación Montehermoso 2008/2009. <https://www.venuspluton.com/usos-estilos-y-formatos>
- Villaplana, Virginia (2017). Discursos sociales transmedia del webdoc en España-El caso de Lab de RTVE. En: Susana Torrado, Gabriel Ródenas y José Ferreras (Ed.), *Territorios transmedia y narrativas audiovisuales*. Barcelona: Editorial UOC.
- VV. AA. (2005). *Documentary Filmmakers Statement of Best Practices in Fair Use*. Washington: American University.
- Wahl, Asbjorn (2008). El legado ideológico de pacto social y su fracaso. *Documentos*, 15.
- Wajcman, Gerard (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Wakefield, Thirza (2014). La vida en un día. *Caimán Cuadernos de Cine*, 32.
- Walker, Janet, y Waldman, Diane (1999). Introduction. En: Diane Waldman y Janet Walker (Coord.) *Feminism and Documentary*. Visible Evidence. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wees, William C. (1993). *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film*. Anthology Film Archives.
- Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B.
- Weinrichter, Antonio (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine experimental y documental*. Iruña: Gobierno de Navarra / Festival Punto de Vista.
- Weinrichter, Antonio (2010). *DOC: El documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián: FSSS.

- Weinrichter, Antonio (2014). Antonio Weinrichter: las invisibilizadas prácticas del cine documental. *Universidad Andina Simón Bolívar – Sede Ecuador*, <https://www.youtube.com/watch?v=hqYTg79OqTKg>
- Weinrichter, Antonio (Ed.). (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra / Festival Punto de Vista.
- Weiss, Peter (1968). Fourteen propositions for a documentary theater, *World Theatre*, 17 (375–389).
- Wenders, Wim y Zournazi, Mary (2013). *Inventing Peace: a dialogue on perception*. Londres: IB Tauris.
- Whipp, Glenn (2014). ‘L.A. Plays Itself’ if finally coming to home video. Here’s how. *Los Angeles Times*, 26/7/2014. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-on-film-copyright-protection-movies-20140727-story.html>
- Whitney Museum of American Art (2013). *Rare Los Angeles Films* Curated by Thom Andersen. <https://whitney.org/events/rare-los-angeles-films-thom-andersen>.
- Wieviorka, Michel (2014). A critique of integration. *Identities*, 21(6), 633–641. <https://doi.org/10.1080/1070289X.2013.828615>
- Winston, Brian (1988). The tradition of the victim in Griersonian documentary. En: Alan Rosenthal (Ed.), *New Challenges for Documentary*. Manchester: University of California Press.
- Witmer, Bob G. y Singer, Michael J. (1998). Measuring presence in virtual environments: A presence questionnaire, *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 7, 225–240. <https://doi.org/10.1162/105474698565686>
- Wittgenstein, Ludwig (1999). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Ediciones Altaya.
- Yee, Nick y Bailenson, Jeremy (2006). Walk a mile in digital shoes: The impact of embodied perspective-taking on the reduction of negative stereotyping in immersive virtual environments. *Proceedings of PRESENCE 2006: The 9th Annual International Workshop on Presence*, 147–156.
- Zanón, Carlos (2016). Dolor y creación. *Rockdelux*, 354. 8.
- Zaragoza Fuster, Teresa; García Avilés, Jose Albertio (2020). The role of innovation labs in advancing the relevance of Public Service Media: the cases of BBC News Labs and RTVE Lab. *Communication & Society*, 33 (1), 45-61. <https://doi.org/10.15581/003.33.1.45-61>
- Zerilli, Linda M. G. (1992). A Process without a Subject: Simone de Beauvoir and Julia Kristeva on Maternity. *Signs*, 18 (1), 111-135.
- Zimmermann, Patricia Rodden y De Michiel, Helen (2018). *Open Space New Media Documentary: A Toolkit for Theory and Practice*. Abingdon: Routledge.
- Zunzunegui, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, Santos (2005). *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Zunzunegui, Santos y Zumalde, Imanol (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.







