

TRABAJO FINAL DE GRADO

Denbora Eskultorea: desarrollo creativo de un documental

Maria Urgell Poza
Grado en Medios Audiovisuales

CURSO 2019-20



Centre adscrit a la





Centre adscrit a la



Grado en Medios Audiovisuales

Denbora Eskultorea: Desarrollo creativo de un documental

Memoria Trabajo Aplicado

MARIA URGELL POZA

TUTOR/A: MARÍA LUNA RASSA

CURSO 2019-20



Dedicatoria

A Gorriti y a Txaro, por darme los recuerdos más mágicos de la infancia. Espero devolver un poco de amor con este proyecto.

Agradecimientos

Gracias a mi abuela por ser el soporte de mis estudios. A mi familia por estar siempre ahí, y a Arturo por recordarme siempre qué es importante.

Resumen

El presente trabajo realiza la ideación y el desarrollo de un cortometraje documental sobre el artista Juan Gorriti. El estudio teórico se centra en las formas documentales que hacen una representación del arte y que ponen en valor la expresividad y la mirada subjetiva. En estas corrientes se lleva a cabo un proceso creativo fuera de los esquemas de producción convencionales. El aprendizaje de la investigación y del proceso de creación del proyecto supone el encuentro entre el lenguaje audiovisual y el artístico, donde la construcción del propio filme se convierte en un fin en sí mismo.

Resum

El present treball realitza la ideació i el desenvolupament d'un curtmetratge documental sobre l'artista Juan Gorriti. L'estudi teòric se centra en les formes documentals que fan una representació de l'art i que valoren l'expressivitat i la mirada subjectiva. En aquests corrents es duu a terme un procés creatiu fora dels esquemes de producció convencionals. L'aprenentatge de la investigació i del procés creatiu del projecte, suposen la trobada entre el llenguatge audiovisual i l'artístic, on la construcció de la pròpia pel·lícula es converteix en un fi en si mateix.

Abstract

This work carries out the ideation and development of a short film documentary about the artist Juan Gorriti. The theoretical study focuses on the documentary forms that make a representation of art and that value expressiveness and subjective gaze. In these currents a creative process is carried out outside the conventional production schemes. Learning from the research and the process of creating the project has led to the encounter between audiovisual and artistic language, where the construction of the film itself becomes the aim of the work.

Índex

Índice de figuras	III
Índice de tablas.....	V
Índice de anexos	VII
1. Introducción	1
2. Definición de objetivos y alcance	3
2.1. Objetivos del trabajo.....	3
2.2. Objetivos del proceso creativo.....	3
2.3. Alcance	4
3. Análisis de referentes	5
3.1. El arte dentro del documental	5
3.1.1. José Julián Bakedano.....	5
3.1.2. Sergei Paradjanov	9
3.1.3. Alain Resnais y Chris Marker	10
3.1.4. Agnès Varda	12
3.2. Referentes estéticos y de tratamiento del personaje	14
3.2.1. Isaki Lacuesta	14
3.2.2. Werner Herzog	15
4. Marco teórico	17
4.1. Introducción al documental.....	17
4.1.1. Qué es documental.....	17
4.1.2. El nuevo cine documental.....	18
4.2. La poética documental.....	20
4.3. La no-ficción: terreno de experimentación.....	22
4.3.1. Vanguardia documental.....	23
4.3.2. El <i>collage</i> documental	25

5. Metodología y desarrollo	33
5.1. Investigación e ideación	33
5.2. Diario cinematográfico	37
5.3. Desarrollo temático, visual y sonoro	38
5.4. La realización del dossier de creación	40
6. Análisis y resultados	43
7. Conclusiones	49
8. Bibliografía	53
9. Estudio de viabilidad.....	59
9.1. Planificación.....	59
9.1.1. Planificación inicial.....	59
9.1.2. Desviaciones.....	60
9.2. Análisis de viabilidad técnica.....	61
9.2.1. Recursos técnicos	61
9.2.2. Equipo humano	61
9.3. Análisis de viabilidad económica	62
9.4. Aspectos legales	63

Índice de figuras

Figura 3.1. Fotograma <i>Chillida. Retrato en casa</i>	7
Figura 3.2. Fotograma <i>Ikuska 9</i>	8
Figura 3.3. Fotograma <i>Hakov Hovnatanian</i>	10
Figura 3.4. Fotograma <i>Les statues meurent aussi</i>	12
Figura 3.5. Fotograma <i>Mur murs</i>	13
Figura 3.6. Fotograma <i>El cuaderno de barro</i>	15
Figura 3.7. Fotograma <i>Grizzly Man</i>	10
Figura 3.6. Cronograma del proyecto inicial.....	59
Figura 3.7. Cronograma del proyecto final.....	61
Figura 3.6. Presupuesto inicial del documental.....	63

Índice de tablas

Tabla 3.1. Ficha técnica <i>Chillida. Retrato en casa</i>	5
Tabla 3.2. Ficha técnica <i>Ikuska 9</i>	7
Tabla 3.3. Ficha técnica <i>Hakov Hovnatanian</i>	9
Tabla 3.4. Ficha técnica <i>Les statues meurent aussi</i>	10
Tabla 3.5. Ficha técnica <i>Mur murs</i>	12
Tabla 3.6. Ficha técnica <i>El cuaderno de barro</i>	14
Tabla 3.6. Ficha técnica <i>Grizzly Man</i>	15

Índice de anexos

Anexo I. Diario cinematográfico.....	65
Anexo II. Catálogos.....	74

1. Introducción

El presente trabajo pretende elaborar un cortometraje documental sobre el artista Juan Gorriti. Debido a la imposibilidad de grabar la pieza, se ha enfocado en la primera fase de creación, desde la ideación hasta el desarrollo de esta misma, las cuales se van a recoger en un dossier. La pieza a realizar toma de referencia estilos propios de la vanguardia, el *collage* y el documental subjetivo, de los cuales se va a hacer un estudio de formas y autores, y una búsqueda de su relación con el arte.

El tipo de pieza que se realiza se mueve en el terreno del documental de creación, donde se aplican las nociones aprendidas del trabajo teórico de investigación. También resulta interesante trabajar con este género cinematográfico porque a menudo está vinculado a las artes, por lo que será la forma más natural de retratar al artista, con menos convenciones y guías técnicas. Es por estas dos razones que se ha escogido el género del documental para la realización de este trabajo.

Este proyecto tiene como objeto de estudio las formas de representación del arte y del artista en el documental. Se ha visto este tema tratado en estilo de reportaje y biografías clásicas, basados en entrevistas y testimonios. Se opta por estudiar las formas del documental de creación que permiten hacer una oda al artista y a su obra, indagando en percepciones y sensaciones que provocan. Es por eso que se quiere indagar en las formas de representación del arte en el documental a través de la vanguardia y el *collage*.

El interés por el tratamiento de la realidad, es decir la no ficción, y en concreto el documental, es el motivo principal por el que se ha cuestionado el tratamiento del arte como tema. El terreno de estos géneros o corrientes cinematográficas resulta para la realizadora de este trabajo, una forma más atractiva de abordar los temas de interés, en este caso artístico y cultural. El proyecto propone buscar formas creativas de representar la realidad e indagar en cómo estos procesos de construcción de un filme pueden ser una forma de arte en el documental.

La principal motivación de este trabajo ha sido y sigue siendo la profunda admiración y cariño por Juan Gorriti, una figura que desde la infancia ha marcado en gran parte el camino hasta llegar a este punto. Por un lado, hay una necesidad más personal de realizar esta pieza y por lo tanto esa inquietud viene dada de la relación con el artista. Por otro lado, se quiere indagar en el mundo del artista con el documental y así crear una experiencia nueva con su obra.

Esta voluntad de mostrar al mundo el artista y su visión sobre el arte y la vida, es una de las motivaciones que sustenta el trabajo y que además sirven como premisa principal del proyecto. El proyecto de creación documental se realiza en este caso para transportar su obra a la pantalla, intentando traducir el imaginario del artista en imágenes, y como ventana al mundo de su persona. Juan Gorriti, con 77 años, se encuentra con la misma vitalidad que un niño pero con la sabiduría y experiencia de los años, lo que le convierte en protagonista de este proyecto.

Por último, se pretende hacer una pieza documental menos convencional y así descubrir otras formas de representación. La representación de Gorriti parece ser un tema idóneo para explorar este tipo de vías, no solo por su arte sino también por su personalidad. Se estudiarán los distintos estilos y maneras de realización que toman algunos cineastas y documentalistas, como Chris Marker y Agnès Varda. Además se tratará de añadir una visión personal y subjetiva sobre el tema. El trabajo se presenta como un proceso de construcción, el cual acaba siendo más importante que el propio filme.

Para la ideación del documental, se tendrán en cuenta aspectos técnicos y creativos propios de este tipo de cine; como la importancia de crear una atmósfera o tono por encima de los hechos, importancia de la forma (juego con asociaciones, ritmo, etc.) y la ausencia de convenciones narrativas y de continuidad. Para evitar el peligro de que el trabajo pierda coherencia o sentido por la falta de estructura narrativa de dicho cine, a la vez se utilizarán algunas técnicas de desarrollo de idea y guion, más que para seguirlas de manera estricta, para tener un punto de partida más concreto.

2. Definición de objetivos y alcance

2.1. Objetivos del trabajo

El principal objetivo del proyecto es la búsqueda y el aprendizaje de formas documentales en la representación del arte y el tratamiento de personaje, que se aplican en el planteamiento de un proceso de creación.

Por ello, se estudiarán las variantes del cine documental y los autores que han realizado films relacionados con el arte. Se tendrán en consideración aspectos tanto de forma como de contenido. Es posible que algunas películas no estén relacionadas con esta temática, pero pueden resultar interesantes por su tratamiento visual y sonoro o por el método de trabajo que utilizan.

El objetivo secundario del proyecto es buscar y definir una mirada propia que pueda verse reflejada en la elaboración de un dossier de creación.

De esta forma, ser capaz de definir una base creacional y un método de producción propio adaptado a las características del proyecto. Este trabajo servirá para encontrar un camino del que poder partir en la elaboración futura del documental.

2.2. Objetivos del proceso creativo

Los objetivos principales del trabajo de ideación y creación documental son (sin orden de relevancia):

- Aprender diferentes metodologías de trabajo a través del análisis de autores de referencia para el trabajo.
- Buscar un método de trabajo que funcione a nivel personal y con las necesidades del proyecto.

- Plasmar el enfoque y la ideación de la pieza en un dossier de creación.
- Adquirir capacidad de adaptación y flexibilidad ante los posibles cambios y problemas que se puedan presentar.

2.3. Alcance

El proyecto se enfocará en la fase de ideación del documental, desde la investigación y documentación sobre el tema tratado, a la elaboración de un dossier de creación. En este caso, al tratarse de una producción independiente, el trabajo de preproducción y creación difiere de las producciones habituales, ya que se parte de una forma de trabajo más autónoma y autoral.

La primera fase de creación documental es de gran importancia para este tipo proyecto, ya que se trata de un trabajo que implica investigar, plantear, escribir y reescribir. Como el documental requiere un trabajo muy extenso previo a las etapas de rodaje y montaje, se ha decidido enfocarse solamente en la primera para poder construir una base sólida para su grabación en el futuro.

3. Análisis de referentes

En este apartado se hará una distinción entre los referentes de contenido y de forma. Sin embargo, ambos sirven de referencia para la realización de este proyecto, aunque algunos no formen parte de tendencias documentales más propias de la vanguardia o del *collage*. Se concretará por qué cada ejemplo es tomado como referencia o inspiración, y qué elementos se tendrán en cuenta para el respectivo análisis.

3.1. El arte dentro del documental

3.1.1. José Julián Bakedano

Título	<i>Chillida. Retrato en casa</i>
Director	José Julián Bakedano
Año	1983
Género	Corto documental
Duración	22 min.

Tabla 3.1. Ficha técnica de *Chillida. Retrato en casa* (Elaboración propia, 2020)

El cortometraje de Bakedano sobre el artista vasco conocido como Chillida, empieza con una atmósfera un tanto onírica e incluso fantasmagórica por el uso de la música clásica y del travelling para mostrar la obra del autor a través de las distintas habitaciones donde está expuesta.

El retrato de la obra de Chillida en esta pieza audiovisual parece otra obra a modo de tributo. Es mostrada a través de una exposición y lo combina con unas conversaciones del propio Chillida con el artista Rafael Ruiz Balerdi, donde le explica el uso de las formas en las esculturas y cómo las hace. La obra en este caso parece estar separada del autor, creando un distanciamiento también con el público. Según explican Oter y Zunzunegui en el libro *José Julián Bakedano: Sin pausa*: “Dos elementos son los que conforman el núcleo de esta

mirada-obra: la filmación de las piezas del escultor y la ya mencionada conversación entre Chillida y Balerdi.” (Oter y Zunzunegui, 2016, pág. 63).

Todo el cortometraje documental está rodado en interiores, que parecen estar alejados del contexto creativo del autor, es decir, del estudio o de su propia casa. El resultado presenta un tono a veces frío y poco cercano, que funciona con las sensaciones que provoca su trabajo, de carácter robusto, en el sentido que impone y transmite fuerza.

La elección de Bakedano por mostrar las conversaciones entre artistas, en vez de una entrevista formal, es el elemento que ayudan a hacer la pieza más cercana y real. Estas son el aspecto más importante a considerar ya que sirven de referencia para la elaboración de este documental.

En la conversación, el artista está sentado frente a Rafael Ruiz Balerdi con el que está hablando y al cual se muestra en contraplano. La cámara está situada a tres cuartos del artista, y ni esta ni el director parecen tener participación de lo que se está diciendo. La cámara simplemente capta las palabras de Chillida y Balerdi. Esto consigue una mayor fluidez del mensaje, y el protagonista en cuestión tiene menos presión y consciencia a la hora de hablar. Las reflexiones de ambos valoran el proceso de creación de las obras, mostrando la importancia del material y el tiempo, los elementos que conforman el trabajo de Chillida (Oter y Zunzunegui, 2016, pág. 62-63).

Este referente es importante porque en el caso de Juan Gorriti, el tiempo y el material son también esenciales en sus trabajos, por lo que está constantemente hablando de estos. Para mostrar su trabajo se tendrá en cuenta estas formas de representación, es decir, el juego entre entrevista y la muestra visual a modo de recorrido por la exposición de arte.



Figura 3.1. Fotograma *Chillida. Retrato en casa* (Elaboración propia, 2020)

Título	<i>Ikuska 9</i>
Director	José Julián Bakedano
Año	1980
Género	Corto documental
Duración	10 min.

Tabla 3.2. Ficha técnica de *Ikuska 9* (Elaboración propia, 2020)

En esta obra de José Julián Bakedano, se exponen distintos artistas vascos, pintores y escultores. Al igual que en otra pieza del 1983, *Three basque sculptors*, el autor presenta a los artistas uno por uno, mostrando su obra y una explicación del mismo artista de temas como el proceso de creación, simbología, inspiración, entre otros.

Bakedano utiliza maneras parecidas de retratar a estos artistas en ambos cortos, pero en *Ikuska 9* utiliza la voz en off de estos para combinarla dividiéndolos en dos partes: imágenes

de las obras de los autores y las entrevistas/explicaciones de los artistas. Las obras son mostradas a través de planos fijos y en movimiento, mostrando un gran control y cuidado de la imagen. En *Three basque sculptors* las entrevistas son más formales, en ellas el personaje sale frente a la cámara hablando con el director, que es invisible, sin escucharse ni leerse las preguntas que responde.

Los cortometrajes del director vasco muestran gran interés por el arte y en especial por artistas de su tierra, dando importancia a preservar y dar a conocer aquello que es familiar para él y que denota gran estima. Aquello que se destaca de estos títulos en este proyecto es la búsqueda de las razones que mueven a un artista, en este caso como Juan Gorriti, y qué se proyecta en su obra.

Además también se tendrá en consideración el uso de la voz en off de las entrevistas encima de la imagen de la obra. El resultado no son imágenes ilustrativas de la obra sino una poética visual convertida en una “obra misma”, como afirman Oter y Zunzunegui (2016, pág. 63).



Figura 3.2. Fotograma *Ikuska 9* (Elaboración propia, 2020)

3.1.2. Sergei Paradjanov

Título	<i>Hakov Hovnatanian</i>
Director	Sergei Paradjanov
Año	1967
Género	Corto documental/Film-ensayo
Duración	10 min.

Tabla 3.3. Ficha técnica de *Hakov Hovnatanian* (Elaboración propia, 2020)

El cineasta georgiano, hace en esta corta pieza documental un retrato de la obra de Hovnatanian. Paradjanov muestra las pinturas del artista armenio a modo de *collage*, con fragmentos de los cuadros convirtiéndolos en el principal motivo de la pieza.

A lo largo del metraje, no encontramos rastro de texto ni de voz en off. Solamente las imágenes de las pinturas y algunas otras escenas cotidianas reales, donde el cineasta añade “escenarios y sonidos de la infancia de su ciudad natal” (Alberto Elena/García y Gómez, 2009, pág. 205). Paradjanov utiliza diferentes tipos de plano, fijo para las pinturas y en movimiento en algunas imágenes donde aparecen animales u objetos móviles. Las obras de Hovnatanian parecen cobrar vida pese a la inmovilidad del cuadro y del plano.

El documental es el resultado de la unión en sintonía de los elementos que lo constituyen y ésta es precisamente una de las características que se quiere transportar en la creación del documental de este proyecto. El valor de la música y el sonido como un elemento de significado y de construcción del relato, y el montaje que deconstruye y construye la película al mismo tiempo.



Figura 3.3. Fotograma *Hakov Hovnatanian* (Elaboración propia, 2020)

3.1.3. Alain Resnais y Chris Marker

Título	<i>Les statues meurent aussi</i>
Director	Alain Resnais y Chris Marker
Año	1953
Género	Documental
Duración	30 min.

Tabla 3.4. Ficha técnica de *Les statues meurent aussi* (Elaboración propia, 2020)

Chris Marker y Alain Resnais tienen una afinidad evidente al crear este corto documental y sus miradas, que encajan a la perfección, muestran un punto de vista muy distinto sobre el arte. *Les statues meurent aussi* hace una crítica al colonialismo a través de una reflexión sobre la relación de las instituciones y los museos con el arte africano. La pieza utiliza el arte para mostrar cómo la cultura africana se vuelve relevante para el blanco al ser exotizada en su exposición y descontextualización.

Los cineastas llevan al espectador por una muestra de las piezas de arte, ahora trasladadas en museos y otras ubicaciones para su contemplación. Inmóviles, o como dirían ellos “muertas”, las estatuas constituyen las protagonistas que poco a poco parecen ir cobrando vida con un ritmo marcado por el montaje. Utilizan el movimiento de la cámara para ir mostrando las formas y detalles de las estatuas, que resaltan por una iluminación contrastada y un fondo negro que no revela el contexto y el espacio que habitan. El resultado es una atmósfera que puede interpretarse como onírica, fijando la atención a estas antiguas representaciones africanas que parecen interactuar entre ellas.

La voz narrativa que guía el filme, propone y cuestiona algunas ideas sobre el sentido de las piezas y su papel en la historia del arte, que definen de esta manera en el inicio del documental: “Cuando los hombres mueren, entran en la historia. Cuando las estatuas mueren, se convierten en arte”. El documental además, muestra distintas realidades coloniales en África, mostrando las aldeas y pueblos de origen de las piezas de arte, que han sido ocupadas y sacudidas por las prácticas y los caprichos del hombre blanco.

Lo que se pone en valor aquí sobre *Les statues meurent aussi*, aparte de la clara representación de piezas de arte en la forma documental, es la importancia que ambos cineastas le dan a la memoria y al tiempo. En la pieza se utiliza el arte para reflejar una realidad etnográfica, que a través de sus representaciones en esculturas abren toda una simbología y una cultura aparentemente perdida o ignorada.

Esta pieza muestra las grandes posibilidades que tiene el arte dentro del documental. La forma en la que es representado, desde los encuadres hasta el montaje, indica un tratamiento muy delicado y un respeto hacia los objetos y su historia. Marker y Resnais muestran cómo

el arte es un tema que permite expandir los horizontes creativos del género y reflejar una realidad muy viva a través de objetos inanimados.



Figura 3.4. Fotograma *Les statues meurent aussi* (Elaboración propia, 2020)

3.1.4. Agnès Varda

Título	<i>Mur murs</i>
Director	Agnès Varda
Año	1981
Género	Documental
Duración	85 min.

Tabla 3.5. Ficha técnica de *Mur murs* (Elaboración propia, 2020)

Agnès Varda, explora en *Mur murs* el arte de los murales en Los Ángeles y la multiculturalidad de la ciudad. Los murales actúan como vínculo entre las personas, como un espacio seguro donde expresar lo que quieran.

La documentalista, como en el resto de films que realizó, presenta un gran cuidado por la estética y la planificación. Los murales que aparecen en esta pieza son mayoritariamente grabados en plano fijo, aunque algunas veces utiliza el movimiento de cámara. La sensación que da es de la obra como algo estático, atemporal. Varda muestra el arte de las paredes como si se tratara de rocas, inmóviles y ajenas al espacio-tiempo que ocupan los ciudadanos. Los murales parecen estar como fondo en las entrevistas, otras veces estos son los propios personajes, ilustrativos de aquello que se cuenta. La gran diversidad de colores crea un impacto visual, hasta mimetizar a los artistas en la obra.

De *Mur murs* se quiere extraer la idea de espacio y tiempo que ocupa el arte. El plano fijo es un instrumento simple pero muy acertado para mostrar una obra, ya que uno se para delante de ella para observarla. Además lleva consigo la idea de atemporalidad o infinidad, aunque el tiempo pueda acabar moldeándola y cambiándola.



Figura 3.5. Fotograma *Mur murs* (Elaboración propia, 2020)

3.2. Referentes estéticos y de tratamiento del personaje

3.2.1. Isaki Lacuesta

Título	<i>El cuaderno de barro</i>
Director	Isaki Lacuesta
Año	2011
Género	Documental
Duración	60 min.

Tabla 3.6. Ficha técnica de *El cuaderno de barro* (Elaboración propia, 2020)

El cuaderno de barro es un documental de Isaki Lacuesta que se adentra en el proceso creativo del pintor Miquel Barceló y su integración en la comunidad de Gogolí, en Malí, donde pasa largas temporadas. El arte, la convivencia y la cultura son protagonistas en el film de gran belleza visual y estética.

La filmación de conversaciones entre personas, sin mucha preparación y provenientes de una situación espontánea (aunque sea esperada por el director), transmiten la realidad sin adornos, sincera. La pieza además, transmite gran naturalidad y belleza con la representación del proceso creativo del artista, donde las obras que se muestran se funden con el paisaje, incluso parece que pertenezcan a él. Eso demuestra un valor por el espacio y el contexto que ocupa el arte en un determinado momento, que condiciona directamente la experiencia con él. La implicación del personaje con el pueblo se muestra a través de una performance que acerca el arte a la comunidad, o más bien, la hace para ellos.

El documental hace reflexionar a la hora de representar los espacios de creación de un artista y los espacios que ocupan sus obras. Además es importante retratar al artista hablando desde una situación en la que se siente cómodo para mostrar cómo se expresa hablando, con la risa

o

los

movimientos.



Figura 3.6. Fotograma *El cuaderno de barro* (Elaboración propia, 2020)

3.2.2. Werner Herzog

Título	<i>Grizzly Man</i>
Director	Werner Herzog
Año	2005
Género	Documental
Duración	104 min.

Tabla 3.7. Ficha técnica de *Grizzly Man* (Elaboración propia, 2020)

Grizzly Man, es un documental dirigido por Werner Herzog donde se explica la historia de Timothy Treadwell, que pasó 13 veranos conviviendo con los osos *grizzly* de Alaska.

Aunque el film no tiene nada que ver con el arte ni los temas que se han tratado anteriormente, representa una referencia en cuanto forma para este trabajo.

En el documental hay un solo protagonista, que es tratado con especial atención por parte de Herzog. Treadwell fue actor y tenía una gran personalidad, a menudo no encajaba con la sociedad, y eso le permitía ser natural ante la cámara y recrearse en su propio personaje. Solo con su persona y sus reflexiones sobre la vida cautivan al público y consigue toda su atención. Su casa, la naturaleza, y sus amigos los animales, se muestran como los otros protagonistas del documental, que entran en sintonía con Timothy.

Aunque en este caso Juan Gorriti no se autofilmará como el protagonista de *Grizzly Man*, es esencial conseguir exponer su auténtico yo, con todas sus caras, ideas y locuras. En cierto modo, Gorriti es otro personaje que no encaja en los estándares de la sociedad y vive en su sitio seguro, el Valle de Aralar, de donde muy pocas veces sale. Treadwell y el escultor navarrese muestran algunas similitudes en el carácter y a menudo divagan por los mismos temas. En este documental se le dará importancia no solo al arte y el artista, sino a otros motivos visuales como la montaña, el río o la casa (Balló y Bergala, 2016), de la misma forma que lo hace Herzog en *Grizzly Man*.



Figura 3.7. Fotograma *Grizzly Man* (Elaboración propia, 2020)

4. Marco teórico

4.1. Introducción al documental

Teniendo en cuenta que este Trabajo de Final de Grado incluye el desarrollo creativo junto a la propuesta artística de un cortometraje documental sobre un artista, a continuación se ha hecho una investigación sobre diferentes corrientes del género de la no-ficción relacionadas con el arte y formas documentales subjetivas. Así, se indagará en qué caracteriza dichas corrientes para tener una base de conocimiento para realizar la parte práctica de este trabajo.

4.1.1. Qué es documental

El documental es considerado un género dentro del cine, y se caracteriza por hacer un tratamiento de la realidad y contener una mayor reflexión que la ficción. Aunque no se puede clasificar tan claramente, el documental de creación presenta grandes diferencias con el reportaje, con el cual a veces es confundido. La principal diferencia entre ellos es el carácter informativo y vinculado al periodismo del reportaje. El documental en cambio, tal y como lo define John Grierson en la primera definición sobre el género, este presenta un “tratamiento creativo de la realidad” (Tijeras, 2012).

A esta definición, Bill Nichols establece en *Blurred Boundaries* (1994), que el documental “(...) servía a un propósito social”, en una primera época en la que la ficción no ofrecía una representación de la realidad acertada, sino de forma “(...) sensacionalista, simplificada en exceso”. El surgimiento de un cine factual y semejante a la realidad pues, era sólo cuestión de tiempo. Sus parecidos con la ficción, dado a herramientas del lenguaje cinematográfico como la narrativa, no influían en su voluntad de informar y educar a la población del estado del mundo, para poder actuar con conciencia en él (p.46-47).

Para Michael Renov, como bien explica en *Theorizing Documentary* (1993), “(...) las formas de ficción y no-ficción se entremezclan – particularmente en la semiótica, la narrativa y la actuación.” Sin embargo el autor recalca que “(...) son las distintas referencias históricas lo que distinguen el documental de la ficción, y no las relaciones formales entre significante, significado y referente” (p.2).

Este género cinematográfico presenta gran variedad de formas y categorías, y a menudo es utilizado como un macro contenedor del terreno de la no-ficción. Es por eso que, a veces, resulta difícil etiquetar y agrupar piezas dentro del mismo género. Según Renov (2007), pese a que el documental ha tenido momentos en la historia donde parecía que “las formas de no-ficción podían competir con las contrapartes de ficción en el mercado”, sus formas de producción independiente nunca han encajado bien con los estándares de control de la industria y la televisión. Siendo un género eclipsado por la ficción y los gigantes de la industria, hace que tenga una visibilidad minoritaria dentro de los canales públicos y privados, pese a tener un inicio histórico de gran éxito con *Nanook of the north* (1922) de Robert Flaherty (Renov, 2007, p.17).

El terreno de la no-ficción a pesar de todo, permite explorar y experimentar con las formas de representación de la realidad, a menudo sujetas a presupuestos más bajos que en la ficción y recursos limitados. El documental encuentra la libertad creativa en sus limitaciones, en la falta de su apuesta en la industria y en la diversidad de sus estilos y categorías. Es por ello que supone una herramienta clave de expresividad para cineastas y artistas, con líneas más o menos alternativas, y a menudo un lugar de encuentro entre realidad y creatividad, entre objetividad y subjetividad.

4.1.2. El nuevo cine documental

Para entender las complejidades que presentan las formas de representación documentales, en este apartado se hará un breve resumen sobre los orígenes del documental en el marco de la poética de su lenguaje, la vanguardia y el collage documental. Si se habla de los inicios del documental como forma libre de representación artística, hay que remontarse a la vanguardia soviética de principios de siglo XX.

El periodismo de la Unión Soviética y la propaganda política que llevaron a cabo muchos cineastas, significó un arma política durante la primera mitad del siglo XX pero también supuso una nueva manera de ver y entender el cine. Como explica Hicks (2007), el director de *El hombre de la cámara* (1929), Dziga Vertov, no fué el primero o el único que utilizó el cine de esta forma. Sin embargo, el autor profundizó en la capacidad discursiva del medio a

través de técnicas como la yuxtaposición o la estructuración de hechos no cronológicos por asociaciones causales. “El montaje de Vertov transforma el cine de la no ficción desde un fin principalmente de registrar e informar, a una poderosa herramienta de persuasión y exhortación” (p.7-8).

Vertov es uno de los primeros cineastas que empieza a explorar la forma documental a través de la experimentación artística y tecnológica. El montaje en sus películas es la clave para construir la historia, empezando a juntar imágenes captadas por separado de hechos aparentemente inconexos para crear un mensaje.

El autor entiende que las imágenes combinadas entre sí pueden construir un argumento más poderoso que por sí solas, sin tener que recurrir a los hechos factuales para contarlos y dejando atrás el testimonio. El hecho de juntar imágenes de distintos sitios y momentos para crear un nuevo significado no quiere decir que se esté mintiendo, sino que se hace un uso retórico de las imágenes (Hicks, 2007). Vertov utiliza dichos recursos cinematográficos ya que “la cámara no graba una relación causal ya existente, sino que la crea” (p.7).

Las películas de Dziga Vertov pese a su importancia dentro de la propaganda política, van tomando un carácter cada vez más personal a pesar de su fuerte arraigo al periodismo y los valores soviéticos. “*Cine-Eye* es visto a veces como el punto de salida de Vertov del cine periodístico hacia uno más poético y experimental” (p.15). Las piezas documentales mencionadas anteriormente empiezan a tener un sentido más poético y reflexivo, que reflejan una mirada autoral. A pesar de querer representar la verdad objetiva, la premisa de todo documental de principios de siglo, el director instaura un modo de ver y filmar propios. El autor crea así un sello identitario cada vez más alejado de la voluntad y formas de hacer del cine soviético.

Aunque es evidente que los inicios del género tienen una tendencia a explorar las posibilidades políticas e informativas, es cierto que el cine en sí mismo, constituye un arte y responde a la creatividad de los que se dedican a este medio. Como todo nuevo descubrimiento, requiere la experimentación con las herramientas que ofrece, lo que lo hace aún más susceptible de ser utilizado como lienzo artístico y canal de expresión.

A partir de aquí, empezaron a salir más documentales de distintas partes del mundo, pero con otras temáticas y subgéneros, reemplazando los viajes por sinfonías urbanas. *Berlin: Sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Rutmann y *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vértov, tienen otra forma de aproximación a la realidad y cuestionan el propio cine. Se descubren y se utilizan todo tipo de herramientas, no solo de documentación y revelación, sino de reflexión, persuasión y manipulación de la audiencia.

4.2. La poética documental

Se ha comentado anteriormente que el documental es un género difícil de clasificar. Sus múltiples posibilidades creativas y de tratamiento hacen que los formatos, categorías y cánones sean móviles y un tanto ambiguos. Sin embargo, desde las aproximaciones teóricas del género, se ha tratado de establecer teorías y categorizaciones acerca del documental para intentar sentar las bases del género y aproximarlos a futuros documentalistas.

Desde la perspectiva del estudio y teorización, Bill Nichols, en *Introducción al documental* (2001), clasifica el género en seis modalidades: expositiva, poética, observacional, participativa, reflexiva y performativa. De esta forma, propone una distinción entre maneras de hacer documental. De las modalidades que establece Nichols, en este trabajo se hablará de la poética, que es de las más vinculadas a prácticas experimentales y con estructuras no lineales. Cabe decir que, según explica el autor: “Los modos no constituyen tanto una genealogía del cine documental, como una fuente de recursos a la disposición de todo mundo.” (p.184).

La definición de la modalidad poética servirá en este trabajo para generalizar y contextualizar los tipos de prácticas que se quieren investigar y llevar a cabo, aunque no todas ellas tengan los mismos métodos y fines.

Tal y como explica Nichols (2001), en el modo de representación poético se establece una cercanía con el cine experimental y en cierto modo comparte terreno con la vanguardia. Se caracteriza por la descomposición en fragmentos del mundo de manera poética a través de

las imágenes y la música. Esta modalidad muestra importancia por la forma y por la atmósfera y el tono que se crea, a la vez que ha estado relacionada con mostrar su compromiso con temas sociales. A través de asociaciones, yuxtaposiciones y ritmos, el documental poético se sitúa fuera de las convenciones de continuidad muy presentes en el género más comercial (p.187-188).

Nichols añade también sobre esta modalidad: “El modo poético comenzó de manera inherente con el modernismo, como una manera de representar la realidad en términos de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones libres”. Esta nueva manera de representar, fuera de los cánones clásicos, fue consecuencia de una época de cambios y de un período entre guerras (2001, p.191).

Algunos de los autores representativos son los ya mencionados Walter Rutmann y Dziga Vértov con sus sinfonías urbanas. En ellas se aprecia un juego entre imágenes y música, usando ritmo y montaje no lineal. Otros autores como Joris Ivens, también juegan a crear sensaciones parecidas, pero sin focalizarse en las personas. En *Lluvia* (1929), la protagonista es la lluvia. Joris Ivens propone una poética cinematográfica, sin palabras, sólo con imágenes del movimiento y el ritmo de la lluvia sobre la ciudad (p.191-192).

Michael Renov (2012) en *Theorizing Documentary*, distingue la práctica de manera diferente a la de Nichols. La clasifica en cuatro grandes grupos y según lo que se podría llamar sus funciones: registrar, persuadir, analizar y expresar (p.21). La que se podría vincular mejor con el modo poético es el último grupo.

De este modo, Renov reconoce diversos cineastas y documentalistas en este ámbito, como Joris Ivens y Paul Strand, del mismo modo que hace Nichols con la modalidad poética. Ambos con una mirada propia y peculiar sobre el mundo, se acercan al documental con propuestas estéticas y un dominio de la forma que revelan su interpretación del mundo. Aunque se oponga a la definición de documental de Grierson, esta expresividad siempre ha estado cuestionada en el documental (2012, p.21-22).

La tendencia expresiva tal y como afirma Renov, ha sido de las menos consideradas a lo largo de la historia, a pesar de que siempre ha estado presente. El documental es puesto

muchas veces en una balanza entre verdad y estética, donde el primero siempre ha llevado el peso y la segunda ha quedado en un tercer plano, cuestionada por dejar entrever la visión y creatividad del artista. Esta voluntad de oprimir la función expresiva, explica el autor, es un problema de aceptación dentro de la institución (p.32-33).

Para Renov, la función expresiva no supone una anulación de la autenticidad o validez del contenido sino que “(...) el objetivo comunicativo con frecuencia se ve reforzado por la atención a la dimensión expresiva; (...) utiliza más eficazmente las potencialidades de su medio elegido para transmitir ideas y sentimientos”. Es imposible extirpar la forma y la estética del uso y el juego con el lenguaje cinematográfico. El autor recalca que ambas partes conviven para ofrecer “un aprendizaje placentero” (p.35).

En el terreno ambiguo de la no-ficción siempre se ha defendido la verdad y se ha perseguido el realismo, dejando quizás un poco más de lado la expresión y visión subjetivas. Pero a fin de cuentas, la mezcla de las diferentes funciones hace que el público gane una experiencia completa con valor artístico e instructivo.

4.3. La no-ficción: terreno de experimentación

Se ha mencionado anteriormente las dificultades de clasificación de las formas de no-ficción. Muchos de los autores que son etiquetados dentro, a menudo se vinculan con distintos géneros o subgéneros, aunque todos tienen algo en común: la utilización de narrativas no tradicionales y su carácter experimental. Algunos de ellos son el documental en las ramas menos convencionales, como gran clasificación y género de todo aquello que no sea ficción, las películas de vanguardia y el cine experimental. Las líneas finas que les separan pueden crear una confusión entre ellos y es por ello que se va a explicar cuáles son sus contextos y diferencias para un correcto análisis.

El primer punto a considerar es que, pese a que ambas tendencias cinematográficas tienen características muy parecidas, cada una surge en momentos y lugares distintos. Los nombres se dan como necesidad de enmarcar y situar las nuevas corrientes expresivas que van

saliendo a lo largo de la historia, pero eso no quiere decir que dichas corrientes surjan un marco intransferible. Además, muchas de las tendencias, representan un momento histórico, por lo que hay una necesidad constante de cambiar y renovar la mirada. Algunas de ellas se dejan de practicar o quedan en segundo plano para más tarde ser vueltas a usar con un nuevo enfoque, como es el caso del vanguardismo.

Las siguientes prácticas documentales muestran una peculiar vinculación a las artes, y aunque no hay una teoría que establezca el arte dentro del documental como objeto de estudio, son evidentes las relaciones entre ambos, no solo en referencia al contenido sino en la forma y su uso. El arte como documental, y el documental como arte. Muchos son los artistas que experimentan con este medio, a la vez que muchos cineastas se han interesado en otras formas artísticas, como la pintura o la escultura.

4.3.1. Vanguardia documental

Tal y como explica Margarita Ledo Andi3n en *Documental y vanguardia* (2005), el documental no se relaciona normalmente con la vanguardia, sino más bien como un movimiento del arte plástico. Sin embargo, el período entre guerras da fruto a nuevas formas de expresi3n que se expanden también dentro del cine y del documental, categorizadas como vanguardistas (p.15).

Ledo define el documental como: “(...) un tipo de cine que no produce lo real, sino un modo de pensar lo real, que trasfiere un punto de vista sobre una determinada realidad (...)” (2005, p.34). Esta es claramente, una definici3n que pone en duda la objetividad o la representaci3n del mundo “tal y como es” del cinema vérité o el cine directo. Esta idea es respaldada por Segarra (2012), que afirma: “Aunque pueda escandalizar un poco diré que no se trata de relatar lo que vemos sino más bien de construir un relato y, aún diría más, tenemos que dar una interpretaci3n particular del mundo (...)” (p.37).

El término vanguardia dejó de utilizarse para el documental poco después, y con apenas el nacimiento del séptimo arte, el documental presentaba, y aún presenta, mucho camino por

descubrir. El documental y la vanguardia, afirma Ledo, tuvieron una historia corta “por el retorno a las convenciones y por el triunfo del cine a la manera teatral (...)” (2005, pág. 16). Sánchez-Biosca por otro lado, atribuye este hecho a los cambios sociales durante los años treinta, con el auge del fascismo, donde se dejó de lado la búsqueda y la representación a través de la experimentación (Citado en Campo, 2010).

Ledo establece que en el cine, como concepto global entre todas sus variantes, la vanguardia es usada de formas distintas y con fines muy dispares. Los hay que quieren mantener una postura lo más alejada posible del *mainstream* y otros que piden más diversidad y visibilidad en el cine. Así pues, los elementos como la forma y estética, y el trasfondo o la crítica social pueden ser de todo tipo (2005, p.18).

Campo por su parte, establece que la vanguardia y el documental mantienen una fuerte relación donde se entremezclan con prácticas experimentales que, a fin de cuentas, todas llevan al mismo fin: “un cine, en definitiva, libre.” (Campo, 2010) La conexión entre ambos elementos, aunque pueda ser un tanto ambigua a nivel formal, se basa en la expresión mediante la actitud libre y creativa que Ledo (2005) explica de la siguiente manera:

“Capaz de referirse al primer plano como “el alma del cine”, el *punctum*, Epstein nos conduce hacia la transferencia entre la cámara y sus materiales como procedimiento expresivo en el seno de una gramática “viva, concreta, brutal y directa” y hace que lo localicemos entre los autores que en torno a la imagen definen una nueva época, en la que la independencia de elección y de expresión formal son el primer acto creativo, como lo es la posición respecto a la cuestión técnica, a la ciencia o a la política.” (p.26)

En su aproximación a los inicios del documental de vanguardia, Ledo hace mención a cineastas como Moholy-Nagy. De él destaca su visión sobre este tipo de cine, que trata de crear un impacto con la unión de los elementos que lo disponen. Se forma así una pieza que es interpretada como una sola por el espectador, que participa al mismo tiempo en el film. Un aspecto a considerar de Moholy-Nagy es su visión sobre el documental: “(...) advierte

que no se trata de instruir, ni de moralizar, ni de contar una historia. Se trata de conseguir cierto efecto a partir de la relación de elementos (...)” (2005, p.37).

Tal y como explica Weinritcher (2005), uno de los puntos fuertes del documental de vanguardia, y por el cual es reconocido, es por el tipo de montaje. La apropiación, la yuxtaposición, la resignificación, son algunos de los elementos que lo representan. Estos usos del montaje, propio de autores vanguardistas que experimentaban con estas técnicas, son lo que más tarde se retoma en forma de prácticas cercanas al cine experimental y el *found footage*. En ellas el montaje supone una herramienta crucial para construir estructuras no lineales “al imponer una lectura no literal sino alegórica de la imagen factual” (p.43-44).

De esta manera, se intuye en el documental de vanguardia una voluntad por crear un impacto a través de las formas y la experimentación entre elementos del propio film. Aunque la vanguardia haya pasado a ser una corriente artística en la historia, los estilos tanto en documental y cine como en cualquier otro arte, vuelven y se reciclan una y otra vez.

4.3.2. El *collage* documental

El carácter fragmentario de las películas vanguardistas a menudo es conocido como *collage*. Como bien explican Laura Gómez Vaquero y Sonia García López (2009): “El *collage* nació como efecto de la moderna sociedad de consumo.” Esta técnica, que se sigue siendo presente, trata de componer una imagen o una pieza artística a partir de otros retales o fragmentos, y fue utilizada desde sus inicios a principios del siglo XX, como instrumento de crítica social e institucional. (pág. 17)

El *collage* empieza desde un medio plástico, utilizado por pintores como Picasso y Braque. El uso de distintos materiales como el papel o el textil para crear una nueva composición se conocía como *papiers collés*, pero no tarda mucho en utilizarse en el cine y en el documental. Los primeros en hacer uso de la técnica de ensamblaje en el documental se encuentran en el marco de la vanguardia, nombres como Man Ray o Esfir Shub, quienes la utilizan como

herramienta de reflexión del propio medio y de crítica socio-política. (Gómez y García, 2009, pág. 24-25)

Esta técnica creativa en el medio audiovisual recoge todo tipo de maneras de hacer y, de alguna manera, puede considerarse como la más cercana al documental. El cine tiene de por sí un carácter fragmentario. Los elementos que lo constituyen son dispuestos en el montaje, que será el proceso más importante para crear la pieza audiovisual. Claro está que esta noción del montaje como ensamblaje de fragmentos tiene un carácter más propio de la vanguardia que del MRI (Modo de Representación Institucional). El montaje en la industria cinematográfica comercial trata de ser invisible para el espectador, en cambio, en el *collage* es justo lo contrario (García y Gómez, 2009, pág. 18-19).

Antonio Weinritcher (2009) explica los peligros que rodean el ejercicio de cortar y pegar fragmentos apropiados. El *collage* goza del acceso a un despliegue de imágenes para dotarlas de otro significado, y se acusa a menudo a los artistas que lo utilizan de no tener talento. A pesar de haber leyes que protegen las obras de los demás, estas caducan al cabo de un tiempo, por lo que se hacen accesibles al público (pág. 14).

Mientras algunos ven el ejercicio del *collage* como un hecho ilegal y peligroso por la descontextualización de las imágenes, otros lo ven como una oportunidad y una manera de expresarse. Esta apropiación de imágenes sale como contrapunto de los modos de representación convencionales, donde prima un uso más básico y simple del medio. El *collage* contradice, cuestiona e ironiza la propia imagen que ha sido tomada y forma un discurso totalmente nuevo y contrario (Weinritcher, 2009, pág. 62).

En el *collage* documental, tal y como establecen Gómez y García (2009), “[...] dichas imágenes no tendrán un valor figurativo, ilustrativo respecto del argumento (que en el documental tradicional suele canalizar la *voice over*), sino que establecerán con él una relación dialéctica” (pág. 26-27). Estos documentales son “[...] de carácter más autorreflexivo, con fronteras difíciles de trazar (lo que el mismo Nichols denomina *Blurred Boundaries*) y en ocasiones emparentados con la vanguardia y el cine experimental.” (pág. 29)

Alain Resnais es uno de los cineastas que exploran este ámbito y que sustentan la explicación de las autoras. En *Guernica* (1950), junto a Robert Hessens, hacen una representación del bombardeo durante la Guerra Civil española a través de imágenes del mismo cuadro de Picasso. En esta pequeña pieza se hace una especie de descomposición del cuadro, jugando con elementos como el ritmo rápido de las imágenes, la música o la voz en off.

De *Guernica*, se destaca, sobre todo, el montaje y la música. El primero, en forma de collage, es el elemento fundamental en este trabajo. Como afirma Alain Fleischer en *L'art d'Alain Resnais*: [...] “Alain Resnais muestra montando, el montaje es lo que permite ver, es el montaje el que desmonta, es montando como demuestra, es por el montaje como Resnais trasciende la imagen” (Citado en García y Gómez, 2009, pág. 90).

Por otro lado, Berthier (2009) explica la importancia de otros elementos como la música poniéndole el mismo valor que la imagen o la voz en off. En la creación de un filme, tanto lo visual como lo sonoro aportan un nuevo significado. En el caso de la música, más que acompañar, crea una atmósfera y le da un significado al documental, creando un diálogo con el juego de imagen y sonido. (pág. 93)

Como se ha podido ver, el documental y las tendencias que lo rodean tienen problemas en su clasificación. En las vías menos convencionales, donde se ha explorado en este terreno la vanguardia y el *collage*, las líneas y matices que los distinguen son casi imperceptibles y están sujetos a su interpretación. Aun así, estas formas de libre expresión artística, tienden a tener el mismo carácter disruptivo con la institucionalización del cine y el documental.

Se tiene en cuenta pues, que las formas de representación en el campo de la no-ficción son muy variadas y a menudo recogen aspectos de distintos movimientos a modo de híbrido. Entre ellas se han encontrado muchos puntos en común y ayudan a respaldar la idea de su gran capacidad expresiva y creativa. No obstante, las bases que sostienen estas formas quedan desdibujadas y presentan ambigüedades ante las distintas teorías de los autores estudiados. Por este motivo, se puede ver una falta de exploración de los temas expuestos, así como muy poco reconocimiento dentro de las instituciones.

4.4. La subjetividad en la representación de la realidad

Este apartado pretende entender la vertiente de documental subjetivo, que choca con la tradición del género y que cuestiona sus bases. Es importante indagar en ello ya que es un aspecto característico de los documentales analizados hasta ahora, y representa también el punto de vista del corto-documental que se lleva a cabo en este trabajo.

Tal y como apunta Bill Nichols (1994), la subjetividad como herramienta o enfoque en la representación de la realidad cuestiona la tradicional objetividad del género de no ficción, no obstante “el documental ha empezado a sugerir lo incompleto y la ausencia de certeza, recolección e impresión, imágenes de mundos personales y sus respectivas construcciones subjetivas” (p.1). Las nuevas tendencias documentales hacia la subjetividad ponen evidencia la posición del cineasta, ya sea de manera más o menos explícita, en un ejercicio que, según Laura Rascaroli (2009), rechaza la imparcialidad:

“En esta era escéptica, en la cual se desconfía de las grandes narrativas y se problematiza la existencia de una perspectiva externa e inmutable desde la cual construir una visión objetiva del mundo, los márgenes se vuelven más atractivos que el centro y la contingencia reemplaza a la necesidad y la inmutabilidad” (p.151-152).

Esta corriente posmoderna, afirma Rascaroli, coincide con el desarrollo tecnológico y responde a una “creciente fragmentación de la experiencia humana en el mundo postmoderno y globalizado” (p.151).

La objetividad ha representado, desde los cánones clásicos, el enfoque principal del cine documental, desde el cual se buscaba y defensaba la realidad y la verdad. Sin embargo, Michael Renov en *Away from Copying: The Art of Documentary Practice* del libro *Truth or Dare: Art and Documentary* (2007), afirma que la no-ficción se mueve entre el mundo de lo real y el ojo del cineasta, entablando una diálogo entre lo que ocurre (objeto) y el que lo ve (sujeto) (p.13).

Alisa Lebow propone una serie de cuestiones sobre la voz del cineasta en el documental. La autora de *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary* (2012), plantea que “(...) todo el cine puede leerse en primera persona” y, pese a la dificultad de establecer fronteras entre géneros y subgéneros, el hecho de englobar todo el cine en un mismo saco, acaba siendo menos productivo para nuestra comprensión (p.2).

El documental subjetivo engloba distintas corrientes que, pese ser muy distintas entre ellas, todas comparten el mismo punto de vista: la mirada del autor no se esconde, sino que es parte dentro de la narrativa. Dentro del paraguas de la subjetividad, podría entrar tipologías como el documental autobiográfico, el video ensayo o el diario cinematográfico.

En el documental autobiográfico por ejemplo, la subjetividad del autor es presente en primera persona, a través de la cual conocemos el mundo, a través de un juego entre la memoria y el presente. Lebow (2012), para intentar marcar un camino en el tambaleante espectro de categorías y nomenclaturas, aclara: “(...) la película en primera persona no es primariamente, y ciertamente no siempre de forma explícita, autobiográfica”, aunque sin duda alguna, entraría dentro del marco de la subjetividad (p.2).

En *Fotografías* (2007) de Andrés Di Tella por ejemplo, el director presenta una intimidad retrospectiva, donde se relatan hechos y memorias pertenecientes a su vida. Esto le permite indagar desde el ‘yo’, aspectos del mundo exterior, al igual que establecer una conexión entre memoria y presente. En el filme incluso podemos observar su presencia y, en este caso, se identifica autor, narrador y personaje en uno solo.

En el video-ensayo en cambio, la presencia del autor se hace menos tangible, pero sigue estando presente. En *Nuit et Brouillard* (1955) de Alain Resnais, la cruda realidad de los campos de concentración nazi a modo de memoria y homenaje. El autor no es solo presente en la voz que narra sino en la forma en la que presenta unos hechos históricos de forma poética. Resnais hace un recorrido físico desde las vías del tren que transportaba a los judíos, a las alambradas que evitaban su libertad. Ahora como un lugar tranquilo y de gran belleza paisajística, la pieza se sirve de ello para crear un impacto aún más fuerte con la memoria.

Josep M. Català (2013) le añade una una dimensión al género subjetivo con la definición de un “documental imaginario”, fruto de la recuperación de imagen de archivo. Según el autor, la memoria vuelve a cobrar vida con una “estética onírica” que el cineasta percibe gracias a la conexión que entabla con las imágenes. Para Català se produce una reacción diferente, ya que: “El sueño es primordialmente aquel que el cineasta sueña cuando se encuentra con imágenes que le sugieren emociones inesperadas, emociones que no estaban previstas para el arqueólogo que se enfrenta las ruinas ni para el arquitecto que creó el edificio original”. Este tipo de documentales recalca el autor de *El murmullo de las imágenes* (), provienen de un encuentro entre metraje y cineasta, una práctica que muestra el imaginario del mismo y que toma una nueva dimensión temporal (p. 252-258).

4.4.1. El mundo a través del ‘yo’

Elizabeth W. Bruss establece en *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography* (1980), que el conocimiento del mundo exterior pasa por una subjetividad, un punto de vista que ha sido condicionado por distintos factores como la cultura, el lugar, las experiencias, etc. La autora advierte que la autobiografía cinematográfica puede caer en la distorsión y alteración de la realidad. Más que en la literatura, este tiene que buscar el pacto de veracidad con el espectador, debatiéndose entre los hechos reales capturados y los que han estado preparados (p.299-302).

Bruss recalca que “la objetividad acaba donde la subjetividad empieza” (p.308). La autora, comparándolo con el lenguaje literario, afirma que en el cine no se puede transmitir tanta personalidad autoral, y que los modos en que el autor hace notar su presencia “son pobres substitutos para el conjunto de calificadores modales y performativos que definen la posición subjetiva del hablante frente a su tema” (p.306).

Lina Khatib, en *Truth or Dare: Art and Documentary* (2007), recoge una opinión distinta del cineasta y productor Jean Khalil Chamoun sobre la objetividad. Según él, no existe tal cosa como la objetividad. Todos estamos sujetos a una subjetividad, nuestra visión sobre el mundo, de la cual no nos podemos desprender. Chamoun sostiene que: “Cuando alguien hace una película, deriva de sus propios sentimientos. No está distorsionando la realidad”.

El cine de este director puede diferir mucho de las películas descritas hasta ahora. La autora sin embargo, afirma que piezas como *Under the Rubble* (1983), situada en los conflictos bélicos del Líbano, son realizadas en el encuentro entre documentación de la realidad y la dramatización de los hechos. Esto no quiere decir que los hechos fueran distorsionados, sino que las decisiones del director, en cuanto a “Punto de vista, encuadre, duración del plano”, estaban conformando ya el documental y, con él, la subjetividad del director (p.52-53).

Alisa Lebow sostiene que el cine documental que se hace desde la subjetividad, y en concreto la primera persona, no tiene por qué ser un signo de egocentrismo o narcicismo. De hecho, muchas de las películas autobiográficas, lo utilizan para establecer un enfoque hacia el mundo, no para hablar de ellos mismos. La autorepresentación del autor en la pieza puede ser más o menos evidente según Lebow, ya que las películas autobiográficas “(...) no son un cine del ‘yo’, sino de otra persona cercana, querida, amada o intrigante, quien no obstante, informa de la sensación del cineasta sobre él o ella” (2012, p.1).

Para concluir, y aunque el siguiente autor no habla específicamente de subjetividad, se expone una reflexión de Gaston Bachelard (2008) sobre la polisemia de la imagen que sirve para entender el debate entre subjetividad y objetividad que aún hoy sigue latente.

“(...) desde siempre la imagen ha discurrido por la frontera que separa lo natural de lo construido y, gran parte el tiempo, se ha visto fuertemente atraída por una actitud naturalista o realista que ha pretendido que su función primordial era asemejarse tanto a la realidad que acabara confundándose con ella: esta postura ha sido, curiosamente, la exacta contrapartida de aquella otra que desconfiaba de la imagen por esta misma razón, porque copiaba la realidad (p.15).”

Se ha podido ver como no ficción atrae la discusión sobre la naturalidad del medio. Debido a las posibilidades creativas que ofrece y la exploración de nuevas formas de representación en base a la expresividad que han llevado los autores mencionados, el género sigue abriéndose camino en un terreno inestable pero de gran riqueza creativa. A través de la mirada, que actúa como filtro, el documental reconstruye pedazos de la realidad para convertirlos en obras audiovisuales.

5. Metodología y desarrollo

El capítulo de metodología y desarrollo se va basa en la descripción de las diferentes etapas que se han seguido para la primera fase de la creación documental. No se van a tener en cuenta los métodos clásicos de producción establecidos en la industria del cine, ya que es un proyecto de otra índole, como se ha dicho anteriormente, más próximo a los esquemas de creación independientes.

El objetivo de este proyecto es encontrar, aparte de una mirada propia para realizar el documental, un proceso creativo que permita la elaboración de este mismo. En este aspecto, se tienen en cuenta las diferentes herramientas de creación de diferentes cineastas como ejemplos de formas propias de realización. Se ha tomado como referencia a Pedro Costa, Agnès Varda y Andrés Di Tella, y se ha hecho una selección de aquellas que se adecúan mejor al tipo de trabajo que se quiere realizar.

La metodología del trabajo se aborda como un proceso creativo y en constante construcción. Este ejercicio trata de reflejar un método creativo que se ha nutrido de diferentes herramientas y autores, tratando de abordar el documental como un proceso de búsqueda subjetiva y de memoria.

Como se parte de un presupuesto bajo y se cuenta con un equipo muy reducido, dichas fases de producción quedan desdibujadas y se establecen aquellas que responden mejor a las necesidades del proyecto que se lleva a cabo. En este caso, y a partir de las cuestiones señaladas anteriormente, se han definido las etapas que se creen convenientes para realizar el documental.

5.1. Investigación e ideación

La primera fase del proyecto práctico consiste en la ideación. Esta, comprende todo el proceso de desarrollo de la idea, desde que se empieza a moldear, hasta que se define lo suficiente para empezar a trabajar en más profundidad. En esta se ha tratado de definir los

diferentes elementos que conformarán el documental y en concretar las ideas básicas que lo rodean.

En base también a algunas recomendaciones de Segarra y de Rabiger, y como ayuda en esta etapa, se ha trabajado con dos manuales de realización documental: *Quiero hacer un documental* (2012), y *Dirección de documentales* (2005). Aunque no se han cogido al pie de la letra, ya que cada proyecto tiene sus características y necesidades propias, sí que han servido para direccionar y cuestionar la idea en una primera fase.

Rabiger (2005, p.43) propone una serie de ejercicios para elaborar una idea y un tema. Aunque estos ya estaban muy claros en este proyecto, han servido para cuestionarlos y valorarlos. Para ello, propone una serie de preguntas que se han resuelto en el apartado Anexo I. Diario cinematográfico y en el Dossier de creación:

“¿Qué hay detrás de este tema verdaderamente significativo para mí?
¿Qué aspectos de este tema conoce ya la gente como los conozco yo?
¿Qué es lo que realmente a mí —como a la mayoría de la gente— me gustaría descubrir?
¿Qué tiene de interesante o de insólito?
¿Dónde reside su singularidad?
¿En qué aspecto me voy a centrar y, por lo tanto, con qué profundidad voy a enfocar la atención de la película?
¿Qué voy a demostrar?”

En cuanto a Segarra (2012), hace un desglose de las partes más importantes del documental, de manera que se tengan en cuenta por separado y se puedan trabajar mejor. La primera que explica es la idea, que es la base para empezar un documental, y de ella salen otras como el tema, el conflicto y las personas. El documental que se quiere desarrollar en este trabajo puede que no responda a estas características tan cerradas, pero se tiene en cuenta el hecho de ir recordando cuáles son los focos principales, para no desviarse del tema. Segarra considera que el documental depende en gran parte de sus protagonistas y que por ello el documentalista ha de ser capaz de mostrarlos de la mejor manera (p.45).

La idea de *Denbora Eskultorea* nace de la memoria. El tema del documental, Juan Gorriti, no surge del azar ni de una curiosidad ajena, sino de un vínculo personal y familiar con la persona. Es por eso que la ideación de la pieza consiste también en la indagación de recuerdos que conectan con el personaje. Aunque la pieza no es sobre la directora, ni sobre su relación con el artista, este ejercicio de rememoración resulta muy necesario, ya que la mirada desde la que se cuenta lleva consigo un cúmulo de experiencias y emociones esenciales para desarrollar el corto documental.

En esta primera fase se definen en cierto modo la temática y el argumento del documental, para empezar a concretar y apuntar hacia cuestiones más concretas. Aunque inicialmente esto es solo un borrador, debido a que el proyecto de creación se va moldeando y va cambiando de forma constantemente, sirve para aclarar las ideas y establecer unas líneas básicas por donde encaminar la investigación.

Desde un principio se tuvo claro que el tema principal sería el artista Juan Gorriti, y que el documental giraría entorno su personaje y el arte que propone. Se descartó desde un principio el género biográfico por el punto de donde se partía, ligado a la memoria y el vínculo emocional con el sujeto y el lugar. También se quiso dejar atrás el formato de entrevista ya que significaba cerrar las puertas a una experiencia más activa del espectador. El objetivo principal no es explicar cómo se tiene que sentir el espectador al ver el documental, ni dar una idea cerrada sobre el tema en cuestión, sino crear un espacio repleto de arte, cultura y naturaleza, donde ofrecer un encuentro de sensaciones y emociones con el espectador.

Algo que también ha resultado muy útil e inspirador para la metodología del trabajo ha sido las lecciones online impartidas por algunos cineastas. El Internacional Film Festival de Rotterdam ofreció una *masterclass* con Pedro Costa, autor de películas como *No quarto da Vanda* (2000), y conocido por hacer piezas que se mueven entre realidad y ficción. Algo que resulta muy interesante de este autor es cómo concibe el proceso de preproducción, en el cual entraría la escritura del guion. Para Costa, escribir una estructura de una película (y esto es aplicable también al documental, teniendo en cuenta que su cine se mueve entre territorios libres de categorías), no tiene ningún sentido si uno no conoce el sitio y la persona que va a filmar. El autor, en vez de anotar ideas que le puedan ir surgiendo, invierte el tiempo en

conocer e investigar sobre el tema. Además, Costa explica que, aunque sus películas nunca hablan de él mismo, siempre nacen del estómago o del corazón, y acaban siendo muy personales e íntimas (Costa, 2020).

Pedro Costa habla sobre el ejercicio de ver y observar como primer paso para cualquier película. En su trabajo, un filme le lleva a otro, ya sea porque sigue descubriendo más o porque conoce a una persona que le sirve de premisa para iniciar un nuevo proyecto. El cineasta portugués trabaja sin guion, y sus rodajes requieren muchos meses, o incluso años, en los que va descubriendo poco a poco la dirección de la película junto a sus actores, que cobra vida no gracias a la estructura y una narración clara, sino por la experiencia y el conocimiento de lo retratado (Costa, 2020).

La Universidad de Chicago, por su parte, ofreció una *masterclass* con Agnès Varda en el 2015, donde la autora de documentales como *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), explica su aproximación al documental y su manera de filmar a las personas. Algo que tienen en común con el autor portugués, es el encuentro y conocimiento de las personas que se retratan, poniéndose en valor la experiencia compartida. La directora muestra una peculiar forma de ver la vida, manteniendo siempre una mirada curiosa y divertida. En el documental de creación encuentra un lugar perfecto donde fusionar realidad e imaginación, lejos de cánones y categorías cinematográficas (Varda, 2015).

Varda mantiene una forma única y muy propia de filmar sus documentales, y empieza siempre haciéndose una pregunta que la ayudará a desarrollar el resto del filme. Defiende que el punto de vista es el aspecto más importante del documental, y que hace distinguirse de lo que pueda hacer el resto de la gente. Para ella siempre hay un tema concreto, un sitio y una gente que conocer con el que abordarlo. Sin embargo, una característica del cine de Agnès Varda es la naturalidad y la fluidez con la que cuenta la historia, entremezclando la historia con su propio pensamiento y sus vivencias. Aunque haya un trasfondo social y político, no deja de fluir entre terrenos más cómicos y humanos que permiten acercar la película al espectador y disfrutar del camino con ella (Varda, 2015).

Este documental sin embargo, parte de un conocimiento y confianza previa con el lugar y el sujeto. Los años de relación han permitido observar el lugar con ojos que han ido creciendo

con el recuerdo y han ido tomando diferentes puntos de vista. No ha sido necesario en este caso, el viaje para conocer en persona el personaje y analizar si puede haber documental o no. Sin embargo, la documentación e investigación del personaje es esencial para poder profundizar en su entendimiento y saber cómo se va a tratar dentro de la pieza. Es por eso que se ha empezado por hacer una recolección de material sobre la obra del artista, desde libros de algunas de sus colecciones y exposiciones, a entrevistas y vídeos. Desde casa se contaba con gran parte de este material físico que ha servido para conocer más sobre su trabajo y a la vez como fuente de inspiración visual y sonora.

Aunque no se desarrolla un guion como el que propone Segarra en su libro, en el trabajo de ideación se ha elaborado un desglose de los diferentes elementos y temas que formarán el documental. El principal fin de este ejercicio es tener muy clara la idea, pero no ceñirse en una estructura cerrada, ya que lo que uno se pueda imaginar en un principio, no tiene nada que ver con la realidad y las dinámicas que puedan surgir en el rodaje. De las diferentes posibilidades, se ha estudiado que lo mejor para esta pieza es acompañar al protagonista por donde pueda llevar sus palabras y estado de ánimo, teniendo en cuenta qué caminos son recurrentes en él, tanto mentalmente como físicamente. Es por eso que se han propuesto unas cuestiones en el dossier de creación presentado, que sirven para dibujar las líneas temáticas y narrativas.

5.2. Diario cinematográfico

El festival de cine documental *Ambulante* en su programa online organizó el pasado 16 de mayo un encuentro con el cineasta argentino Andrés Di Tella, en el que presenta el valor del diario cinematográfico. Para el director, el cuaderno o borrador no es solo una herramienta en la creación de una película, sino que se convierte en una pieza de arte en sí misma (Di Tella, 2020).

El ejercicio de escribir un diario cinematográfico es un método creativo con infinitas posibilidades y lleno de capas, donde no existen errores ni pautas a seguir. El resultado es un trabajo íntimo y personal, sin una claridad de la narración y que evoca directamente a la generación de emociones y de climas. Para Di Tella, la muestra del cuaderno borrador como

pieza de arte “no es una muestra de egolatría, de narcisismo. Es mostrarnos a nosotros mismos perfectos, tal y como somos. Es una muestra de humanidad” (Di Tella, 2020).

El trabajo de los borradores consiste muchas veces en anotar lo primero que pasa por la cabeza. El director defiende que tiene que ser un ejercicio de escribir sin pensar, rápido. En el diario se mezclan anotaciones del presente, del pasado y del futuro. Cualquier cosa, desde una conversación ajena, hasta los recuerdos y los sueños, es material de borrador. Las ideas surgen de cosas que llevamos tanto dentro, como cosas que oímos, vemos y olemos del exterior.

En el caso de este trabajo, y durante parte del proceso de ideación y creación del documental se ha realizado un diario cinematográfico como herramienta de seguimiento y borrador de anotaciones. Este proceso ha consistido en plasmar las ideas, conceptos y pensamientos que se han ido desarrollando y que se han tenido a lo largo del proyecto. La realización del diario se ha tomado como un espacio donde anotar cualquier esbozo de sensaciones, recuerdos e imaginación que, de algún modo, ayudan a moldear la idea documental llevándola por distintos lugares.

En esta práctica de seguimiento de la idea documental, también se ha usado para esbozos y dibujos para plasmar ideas visuales de la pieza. Cabe decir que las anotaciones no se toman como una guía en la construcción de la pieza, sino que sirven muchas veces para dar pie a nuevas ideas. Los errores, de los que habla también Andrés Di Tella, sirven también para reafirmar aquellos caminos ya explorados y recordar tanto las buenas como las malas ocurrencias. Así pues, el diario cinematográfico en este trabajo representa una herramienta creativa, aunque

5.3. Desarrollo temático, visual y sonoro

En esta etapa, se definen mejor las líneas que va a tomar el documental, en términos de cómo se va a contar. Para hacerlo, se ha realizado un desglose de ideas que de alguna manera puedan percibirse como estructura del documental. Mucha parte del proceso, gracias a la

recopilación de referencias a lo largo del trabajo teórico, se basa en todo el trabajo inmaterial de reflexión, creatividad y toma de decisiones.

Para elaborar el desarrollo visual y sonoro, se ha hecho una aproximación a la atmósfera que se quiere crear y el tratamiento audiovisual con algunas ideas técnicas y estéticas. En cuanto al desarrollo temático, se ha optado por definir la idea y los temas que se trataran en la narrativa documental, ya que de este modo sirve como guía para ver qué se va a contar y de qué manera, con las imágenes y sonidos que se le atribuyen. En esta fase también se acaba de concretar la sinopsis definitiva y la ficha técnica, que sirven de herramienta clave de producción y distribución.

En esta fase se ha hecho un desglose temático de los elementos conceptuales que se quieren representar. Cada obra, objeto, espacio o sonido tienen un motivo en la narrativa del filme, que representa un aspecto más del universo artístico y narrativo. En su construcción, se ha tenido en cuenta la representación de espacios como la casa del artista o el valle en el que habita. Se ha retomado una cita de Jacques Persi en *Motivos visuales del cine* (2016) que, aunque se centra en el terreno de ficción, se puede aplicar para el documental: “Una casa, por su distribución, su entorno y los estratos temporales, es un decorado que actúa, que colabora en mostrar a un personaje a un drama” (p.71). En el caso de este proyecto, el hogar se acaba convirtiendo también en parte del paisaje y actúa como una extensión del lienzo del artista, en el que año a año va añadiendo dibujos y capas de su imaginario.

Durante este desarrollo también se ha empezado a pensar en el material técnico que se podría utilizar. Agnès Varda por ejemplo, utiliza diferentes cámaras de vídeo dependiendo de la situación en la que se encuentra, de más profesionales a cámaras de pequeño formato que le sirven para tener más a mano. En cuanto a equipo de sonido, se tiene que contemplar la mejor opción para sonorizar al artista, aunque siempre hay posibilidad de utilizar varias opciones: micrófono a cámara, de solapa, etc.

De algunos de los aspectos que se han tratado con los autores mencionados anteriormente, se pueden sacar algunas características importantes a la hora de elaborar un documental, en cualquiera de sus fases, que pueden ser útiles para el proyecto en cuestión. Son algunas cuestiones técnicas, pero también de actitud frente al documental:

- Tomarse el tiempo necesario para realizar el documental. Es un trabajo basado en el viaje y el camino.
- Mantener una mirada viva y despierta, ya que la curiosidad hacia las cosas nos lleva a nuevos caminos inesperados.
- Grabar con lo que puedas, cualquier aparato es válido para filmar un momento que no estaba planificado.
- Tratar la película como una artesanía, una pieza moldeada con las manos, que requiere tiempo, dedicación y corazón.

5.4. La realización del dossier de creación

La última etapa del desarrollo del proyecto práctico ha consistido en la realización de un dossier de creación que engloba los resultados de los ejercicios comentados anteriormente en la metodología. Aunque es un producto que se ha ido construyendo paralelamente, se ha acabado de concretar una vez finalizado el proceso de creación. Cabe decir que este dossier está abierto a nuevos cambios que pueda haber en el futuro, y que no se entiende como un producto acabado, sino que durante la misma etapa de rodaje puede sufrir desviaciones.

El dossier de creación representa la recolección de información necesaria para elaborar el documental, así como la materialización de las ideas que se han construido a lo largo del trabajo. Dentro se encuentra las especificaciones técnicas y de producción, junto a la sinopsis. También se ha trabajado con imágenes para reflejar el universo visual de la pieza. Los textos que están incluidos sirven tanto para contextualizar al lector en el espacio temporal en el que se mueve el corto documental, como para mostrar de manera narrativa como se va a desarrollar el metraje.

Las primeras páginas del dossier están dedicadas a las motivaciones y el punto de partida del proyecto que representa la memoria. En ellas también se ha querido establecer el tono con el que se aborda el proyecto, como algo personal e íntimo, pero abierto y dispuesto a una cercanía con el espectador. Lo que se explica es básicamente es el impulso que surge del recuerdo y de la estima, los cuales son el motor del documental. Seguidamente, se encuentran la ficha técnica y la sinopsis, donde se explica o se deja entrever el tema del documental. A continuación, se hace una breve introducción al artista y se dan algunos detalles de su obra, que está presente en forma de imágenes a lo largo del dossier. Se ha querido dar gran

importancia al aspecto visual ya que así podía ir construyendo una idea del universo artístico de Juan Gorriti.

Se ha dedicado un apartado al tratamiento visual y sonoro, en el que se detallan algunas características del proyecto, describiendo el diseño de sonido que se plantea hacer junto a especificaciones técnicas de imagen. También se describen las localizaciones y los espacios en los que transitará la pieza, junto a imágenes del lugar. A continuación, se hace una descripción de la pieza como planteamiento de la línea narrativa. Como el tipo de trabajo que se realiza no responde a un guion o una estructura clara, se ha optado por describir los conceptos que conforman el documental. Se ha descrito brevemente las diferentes secuencias que dibujan la línea documental, pero se mantienen abiertas para una posible modificación según se empiece a rodar.

En el dossier de creación se ha aprovechado también para añadir algunas ilustraciones propias que ilustran parte del imaginario de la pieza, algún texto de Gorriti que habla sobre la dedicación de toda una vida al arte, para introducir y concluir el trabajo. Las citas de periodistas que hablan de la labor del artista también han servido para describir la esencia del protagonista.

6. Análisis y resultados

El análisis del trabajo que se presenta a continuación hace una revisión de los puntos que se han elaborado a partir de la teoría estudiada para tener una idea global del proyecto, así como analizar qué resultados se han extraído en el proceso de construcción de la pieza documental sobre el artista Juan Gorriti.

Como se ha podido ver a lo largo del trabajo, los referentes que se han expuesto han servido para desarrollar el proceso creativo del cortometraje documental. De todos ellos se ha descubierto diferentes formas de representar el arte en el género de la no-ficción, y de aquellas piezas que no se veían vinculadas a este tema, también han servido para dar forma al proyecto. En el caso de *Grizzly Man* (2005), el tratamiento del personaje refleja la voluntad de mostrar la belleza en una personalidad fuera de los estándares, del mismo modo que se pretende mostrar con el protagonista de este cortometraje documental.

El marco contextual ha ayudado a concretar las líneas históricas y conceptuales que fundamentan la creación de *Denbora Eskultorea*, de las cuales se ha podido aprender sobre sus características y autores que las representan. Al profundizar en las distintas corrientes y conceptos teóricos, se han conocido nuevas maneras de ver y entender el documental, lecciones que más tarde se han podido aplicar en el trabajo práctico. Aunque algunas de ellas no se puedan apreciar explícitamente, todas ellas constituyen un aprendizaje global que sirve de base no solo para este proyecto, sino para su continuación en el futuro e incluso en creaciones futuras.

La forma documental poética establece un valor por la forma y la estética esencial para el trabajo, que ayuda a construir la representación del arte y a dar un sentido visual y sonoro. Al igual que en el documental subjetivo, en el proyecto se ha puesto en valor la definición de la mirada del autor, que puede estar presente de muchas formas. En este contexto se establece un punto de partida con base a la memoria y desde lo personal e íntimo. La subjetividad sirve para establecer un enfoque y punto de vista, el cual se hace explícito en la forma, en el cómo se cuenta la historia.

Aunque el trabajo de desarrollo del documental ha ido cambiando a lo largo de los meses, ya que en un principio el objetivo era crear la pieza en su totalidad, al final los impedimentos han hecho que la autora del trabajo se focalizara en la primera fase de creación. Eso ha supuesto un giro positivo, ya que de esta forma se ha podido trabajar más en profundidad en el planteamiento y desarrollo de la idea.

Se ha podido ver, con la práctica y los ejemplos de otros cineastas, que el documental está siempre en constante cambio y construcción. Toda idea requiere un proceso largo en el cual dibujar y desdibujar intenciones, planes y reflexiones. Para realizar la parte práctica, la metodología de trabajo se ha basado en la búsqueda de herramientas para la creación documental, como el análisis y cuestionamiento de la idea de Segarra y Rabiger. La propuesta de guion de ambos autores ha servido para pensar el proyecto en imágenes y sonido, siendo capaz de articular la propuesta por elementos.

El método de trabajo también ha consistido en el estudio de dos autores, Pedro Costa y Agnès Varda, para conocer sus dinámicas a la hora de construir un documental. El ejercicio ha servido más como inspiración en cuestiones de actitud que de metodología de trabajo, ya que cada persona y cada filme tienen características distintas. En el desarrollo de este proyecto se ha aprendido a mantener la mente abierta, a seguir la intuición y a realizar las cosas por amor a aquello que se hace.

La primera etapa de creación ha consistido en la ideación de la propuesta. En ella se han empezado a definir y concretar el tema y la narrativa con la sinopsis, aunque esta se ha ido reescribiendo según las transformaciones y los cambios que se han tenido que adaptar. Además también se ha enfocado en la documentación y recopilación de información sobre el artista. Gracias a los libros y catálogos sobre su trabajo, y las fotografías y vídeos de memorias que se han conservado con los años, se ha podido hacer un mejor desarrollo visual y sonoro.

El diario cinematográfico de Andrés Di Tella ha funcionado como pieza clave de la construcción de la idea. El seguimiento del proceso constituye gran parte del trabajo, ya que en él se reflejan las imperfecciones y los matices que caracterizan la creación documental. En el cuaderno de seguimiento ha servido para plasmar todo tipo de ocurrencias sin miedo al error. Es por eso que la elaboración de un filme ahora se entiende como un proceso continuo, en el que las fases de ideación, rodaje y montaje se desdibujan para conformar

entre todas ellas la creación documental. Cada una le añade un valor distinto por capas, con la experiencia y el aprendizaje, en un proceso no lineal, sino alterno y de constante renovación.

El dossier de creación final recoge la idea y el desarrollo temático, visual y sonoro del documental. Se ha agrupado ideas e imágenes del diario cinematográfico, pero también se ha incluido información que se ha recolectado sobre el artista a lo largo de la documentación.

Durante el proceso de creación sin embargo, se ha echado en falta la realización de una primera visita después del planteamiento de la idea, para empezar grabar y decidir qué elementos funcionan y cuáles se tienen que replantear. Este primer viaje permite empezar a trabajar con material y comprobar si la propuesta inicial funciona o no. El trabajo que se presenta aquí pues, es ampliable dentro de las distintas fases de creación, ya que se trata de un proyecto artístico en construcción.

Todos los puntos del trabajo han ayudado a construir el cortometraje documental de una manera u otra. Con el objetivo de mostrar el trabajo de construcción de una pieza como *Denbora Eskultorea*, se ha encontrado nuevas vías de expresión que han permitido un ejercicio personal de búsqueda y, a la vez, un aprendizaje de formas de representación del arte y la vida.

6.1. Sinopsis

En un valle de la sierra navarra de Aralar, se encuentra un niño de edad indefinida. Con los años su aspecto cambia, pero sus ojos brillan como el primer día. Su espíritu vuela tan libre como el ave que planea sobre el viento, y atraviesa la montaña para explicar todo aquello que ve. Con sus manos de forma a la madera para devolver recuerdos de la infancia, y dibuja todo aquello que sueña el inconsciente; nutrido de tradición y cultura vasca, ahora transformado, como dice él, por el mejor escultor: el tiempo.

6.2. Propuesta audiovisual

La idea narrativa de la pieza documental hace una muestra de la obra del artista, no solo como presentación de su trabajo, sino como un traslado de la experiencia sensitiva al observar sus piezas. En esta exposición audiovisual, se hace un recorrido por el entorno y

la galería de arte, enfatizando las formas, los colores y las texturas del paisaje y de las esculturas. En estos espacios, además de observar el arte que ha ido desarrollándose con los años, el artista dibuja, camina y habla sobre su trabajo, la obra de toda una vida dedicada a la madera.

La propuesta de sonido se basa generalmente en trasladar la atmósfera del lugar a través de música tradicional y popular vasca. Se ha optado por referencias musicales que han estado siempre presentes en el entorno del artista y que se familiarizan con el tema. Se ha decidido incluir música de instrumentos como la *txalaparta* o cantautores como Mikel Laboa, con canciones tan emblemáticas como *Txoria txori* (1968). Juan Gorriti además, cuenta con un álbum, *Babarrunaren dantza* (El baile de la alubia), producido por No-Cd Records, en el que hace de vocalista, junto a los músicos Juan Mari Beltran, Joxan Goikoetxea y Suso Sáiz.

Esta pieza de 25:51 minutos, crea una atmósfera sonora con la mezcla del *irrintzi* (grito) de Gorriti con los instrumentos como el acordeón o la arrabita. La producción musical acaba componiendo una pieza un tanto psicodélica, onírica y primitiva a la vez. Su inclusión en el documental es fundamental, ya que sin responder a una función decorativa o de acompañamiento de la imagen como en el caso del *collage* documental, traduce el imaginario del artista a nuevos niveles sensitivos que son necesarios para que el espectador tenga una experiencia más completa.

Las piezas de referencia para el trabajo como *Hakov Hovnatanian* (1967) o *Les statues meurent aussi* (1953), han influenciado la representación del arte en el documental, como una extensión de este mismo. La imagen en este proyecto establece un diálogo con el sonido y la música que, a modo de *collage*, muestre la obra del artista en un juego interactivo entre elementos. La sucesión de los planos del lugar y las esculturas, junto con el ritmo del montaje marcado por la música, muestran como el objeto inanimado acarrea un sinfín de símbolos y representaciones. Al juntarlos, se crea una nueva experiencia que trata de reflejar el universo de Juan Gorriti.

Autores como José Julián Bakedano o Agnès Varda, además de influenciar en su gran trabajo en el cuidado y la belleza del arte en pantalla, entrevistan a los artistas con la voluntad de aprender un poco más sobre lo que hay detrás de una obra. En este caso, y con la intención

de tener una visión más completa de su trabajo, se muestran las reflexiones de Juan Gorriti sobre el arte y la vida (a modo de monólogo), las cuales ayudan a entender el sentido de su imaginario artístico.

La representación visual del espacio también es importante aquí, ya que tanto su hogar como su taller ofrecen más información del protagonista sin necesidad de hablar. A niveles estéticos, la imagen transmite la belleza del lugar, ya sea por sus formas paisajísticas como la riqueza de colores y texturas que lo conforman. Como en el documental poético, aunque se pone en valor la estética de la imagen, esta no es un fin en sí mismo, sino que es sirve para representar la mirada del autor y el universo artístico en cuestión.

Además, se han considerado otras vías de expresión como la animación. Hay una parte del imaginario y pensamiento de Gorriti que no encuentra cabida en la realidad, se ha decidido realizar una secuencia que representa el encuentro de los animales que habitan en las montañas con la obra del artista. La intención de este en su último trabajo, era exponerlo en el monte para que las criaturas salvajes pudiesen gozar también de ella. De este modo, la idea cobra vida en la pantalla, gracias al encuentro entre realidad y animación.

7. Conclusiones

En este capítulo se procede a concluir el trabajo, exponiendo las ideas más importantes y el análisis extraído del estudio teórico y de la aplicación práctica.

El documental es un género cinematográfico en constante evolución. La no ficción es un terreno que permite libertad en su creación y sus formas y representaciones son un reflejo sociopolítico del mundo. Aunque la objetividad era la máxima que se representaba en el tratamiento de la realidad, lo cierto es que las tendencias documentales siempre se han mantenido fieles a las necesidades del momento. En la insaciable búsqueda de la verdad o de valores representativos, los autores siempre han respondido con creatividad y nuevas formas de ver, entender, participar o incluso dar voz en el mundo.

Las corrientes documentales como la vanguardia y el collage, son algunos de los ejemplos que muestran esta mirada artística y a la vez, extremadamente política. El camino que emprenden los cineastas en estos ejercicios de comunicación suelen ser largos y meditados, pero también pueden suponer espontaneidad y curiosidad. La mirada determina el enfoque y la dinámica del documental. Es por eso que en el desarrollo del proyecto se ha trabajado e indagado en la posición del autor frente a un determinado tema, que sirve para dar sentido a la pieza y afirmar las bases de las que parte.

La figura de director en el cine de la no ficción puede resultar ambigua a veces, pero está llena de vida y entrega hacia lo que se representa. El trabajo que lleva a cabo no entra en los esquemas de producción comerciales, sino que comprende todo ejercicio creativo que ayude a construir el filme, como la convivencia y la experiencia de Pedro Costa, el viaje y la recolección de objetos de Agnès Varda, la fotografía de Paul Strand o el arte de Alain Resnais y Chris Marker.

La subjetividad es un paraguas en el que recoger todo aquello muestra sin vergüenza, la individualidad en un ejercicio de entender el 'yo' como un espejo hacia los otros. La autorepresentación es una forma de exponer una realidad que tal vez sea compartida por otros. Los rasgos de la primera persona en el documental, a pesar de que sea tan solo un enfoque nuevo y personal sobre el tema retratado, dan fruto a la expresión a través de

emoción, experiencias y recuerdos. Todo ello en un intento de demostrar que hay verdad en lo que sentimos, no solo para reafirmar su existencia en el mundo o en la búsqueda y reflexión de traumas pasados, sino de denuncia. Un cine que habla en primera persona porque es desde allí donde se piensa y se aprende.

El principal objetivo del trabajo era aprender sobre las formas de representación del arte en el documental. La búsqueda sobre este tema no ha estado un camino fácil, ya que en términos teóricos, el arte dentro de la no ficción es un campo poco explorado. No obstante, se ha podido conocer cuáles de las corrientes documentales se pueden relacionar más con ello. Es por ello que se ha hablado que rasgos diferencian la vanguardia y el *collage*, y algunos ejemplos que los representan.

Se ha podido ver que las formas documentales poética y subjetiva revelan un valor por la estética, entendiendo la imagen y el sonido como elementos que conforman una pieza de arte audiovisual. La búsqueda de la belleza en este campo no es más que una predisposición con el mundo, una manera de ver las cosas, en la que prima la expresividad, de igual manera que lo hace en el arte. Gracias a ello, se ha podido encontrar también los fundamentos de un cine subjetivo, con una mirada artística y a la vez, extremadamente política, social y etnográfica.

El objetivo de la creación documental era plasmar una mirada propia. Sin duda, este propósito ha servido para trabajar el documental de una forma totalmente nueva para la autora. Se han explorado nuevos caminos en la realización de una pieza audiovisual que han consistido en la autorreflexión, la construcción de ideas y el aprendizaje de saber desaprender hábitos y métodos de trabajo. Se ha podido descubrir nuevos intereses y motivaciones, y se ha desarrollado la idea desde un nuevo punto de vista, lo que ha enriquecido la pieza, tanto en su narrativa como en el tratamiento audiovisual.

Los objetivos del trabajo aplicado, es decir, del proceso de creación era conseguir encontrar un método de trabajo adecuado para el tipo de proyecto que se lleva a cabo, aspecto que se ha conseguido. La adecuación del método de trabajo ha sido el resultado de la búsqueda de herramientas y formas de trabajar de otros autores, que han servido para nutrir el proyecto y potenciar otras vías de creatividad. Además, otro de los objetivos era poder hacer frente a los cambios y a las posibles dificultades. Aunque en un principio esto estaba propuesto por

experiencias pasadas en la realización documental, es evidente que se ha puesto en práctica la adaptación y la flexibilidad con las circunstancias, de mejor o peor manera.

Finalmente y para concluir el trabajo, cabe remarcar que en el proceso creativo de la pieza ha sido esencial la investigación previa de referentes y la elaboración del marco teórico. El estudio teórico ha construido una base contextual en el trabajo, necesaria para el desarrollo del cortometraje documental. El conocimiento adquirido en los capítulos expuestos, ha sido el pilar para enriquecer de nuevas ideas el proyecto. A pesar de las dificultades para materializar la idea sobre papel se ha podido desarrollar la propuesta de *Denbora Eskultorea*, gracias a los cimientos de un aprendizaje teórico y artístico.

8. Bibliografía

- Ambulante Gira de Documentales [Ambulante Gira de Documentales]. (2020, 16 de mayo). Encuentro | Diarios cinematográficos, borradores y cuadernos de Andrés Di Tella [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/results?search_query=ambulante+andres+di+tella
- Bachelard, G. (2008). Polisemias y poliformas de la imagen. En J.M. Català (Ed.), *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales* (pp.15-64). Barcelona, España: Editorial UOC
- Bakedano, J. (director). (1983). *Chillida. Retrato en casa* [documental]. España
- Bakedano, J. (director). (1980). *Ikuska 9* [documental]. España
- Boletín Oficial del Estado, núm. 45, sec. III (2019)
- Bruss, E. (1980). Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. En J. Olney (Ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (pp.296-320). Estados Unidos: Princeton University Press
- Campo, J. (2010). Confluencias entre las vanguardias históricas y el cine documental. *Imagofagia*. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/37/29>
- Català, J.M. (2013). *El murmullo de las imágenes*. España: Shangrila Textos Aparte
- Cerdán, J., Torreiro, M. (2005). *Documental y vanguardia*. España: Ediciones Rialp
- Costa, P. (director). (2000). *No quarto da Vanda* [documental]. Portugal

- Flaherty, R. (director). (1926). *Moana* [documental]. Estados Unidos: Famous Players/Lasky Corporation
- Flaherty, R. (director). (1922). *Nanook, el esquimal* [documental]. Estados Unidos: Revillon Frères/Pathé Exchange
- García, S. y Gómez, L. (2009). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine
- Herzog, W. (director). (2005). *Grizzly Man* [documental]. Estados Unidos: Lionsgate/Discovery Docs
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Londres, Reino Unido: I.B.Tauris & Co Ltd
- International Film Festival Rotterdam. [International Film Festival Rotterdam]. (2020, 25 de enero). Masterclass: Pedro Costa | IFFR 2020 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=X42r8vB4tZE>
- Ivens, J. y Franken, M. (directores). (1922). *Lluvia* [documental]. Holanda: Capi-Holland
- Lacuesta, I. (director). (2011). *El cuaderno de barro* [documental]. España/Suiza
- Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington e Indianapolis, Estados Unidos: Indiana University Press

- Nichols, B. (2001). *Introducción al documental*. Estados Unidos: Indiana University Press
- Oter, J. y Zunzunegui, S. (2016). *José Julián Bakedano: Sin pausa*. País Vasco, España: Azkuna Zentroa/ Universidad del País Vasco
- Paradjanov, S. (director). (1967). *Hakov Hovnatanian* [documental]. Ucrania: VUFKU
- Pearce, G. y McLaughlin, C. (2007). *Truth or Dare: Art and Documentary*. Bristol, Reino Unido: Intellect Books
- Persi, J. (2016). La casa. En J. Balló y A. Bergala (Eds.), *Motivos visuales del cine* (pp.71-74). Barcelona, España: Galaxia Gutenberg
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and Essay Film*. Londres y Nueva York: Wallflower Press
- Renov, M. (2012). *Theorizing Documentary*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge
- Ruttmann, W. (director). (1927). *Berlin, sinfonía de una ciudad* [documental]. Alemania: Deutsche Vereins-Film
- Segarra, M. (2012). *Quiero hacer un documental*. Madrid, España: Ediciones Rialp, S. A.

- Tijeras, R. (2012, 3 de octubre). Clásicos del cine documental. *Comunicación 21*. Recuperado de <http://comunicacion21.com/wp-content/PDF/Tres/Clasicos%20documental.pdf>
- University of Chicago [University of Chicago] (2015, November 18). My Three Lives: An Artist's Talk by Agnès Varda [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7bdVMgnw8mA>
- Varda, A. (director). (1981). *Mur murs* [documental]. Francia: Ciné Tamaris
- Varda, A. (director). (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [documental]. Francia: Ciné Tamaris
- Vértov, D. (director). (1929). *El hombre de la cámara* [documental]. Unión Soviética: VUFKU
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Vian

9. Estudio de viabilidad

9.1. Planificación

La planificación del proyecto que se detalla a continuación ofrece una perspectiva global del trabajo, teniendo en cuenta las diferentes fases que se han llevado a cabo. Para realizarlo, se han determinado tanto las distintas tareas de la parte teórica como las prácticas, que se han ido desarrollando paralelamente.

9.1.1. Planificación inicial

Para elaborar el plan de trabajo del proyecto documental, se ha usado el *diagrama de Gantt*. La autora del trabajo ha desempeñado el rol de directora del documental, aunque asume todas las tareas en su producción. Por un lado, se ha concretado la planificación del trabajo de investigación, en el cual se han repartido los distintos capítulos del trabajo. La memoria está pensada para terminar a finales de mayo, para poder centrarse en la pieza documental. Para la parte práctica del proyecto, se han distribuido las distintas tareas para la realización del documental, teniendo en cuenta que inicialmente el proyecto consistía en desarrollo completo de la pieza.

El trabajo se ha dividido por semanas, ya que de esta manera se consigue una visión global del proyecto. Para las tareas y los plazos de entregas del proyecto que son más concretos, se ha usado al mismo tiempo una agenda física, ya que personalmente es la herramienta más cómoda y agradecida de usar.

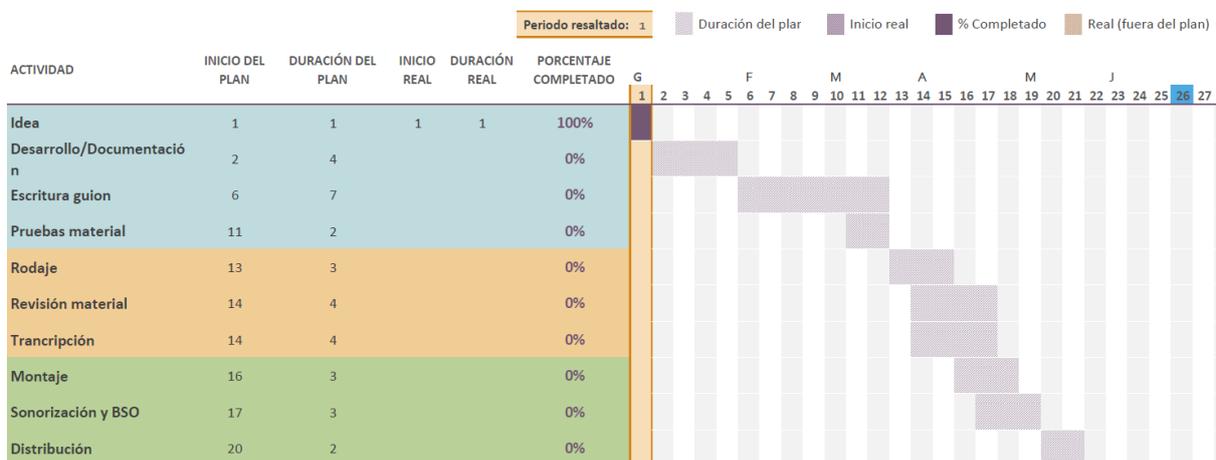


Figura 8.1. Cronograma del proyecto inicial (Elaboración propia, 2020)

9.1.2. Desviaciones

Uno de los objetivos principales de este trabajo al iniciarse, era la producción del documental en su totalidad. Como se puede ver en la Figura 8.1, el rodaje estaba planificado para abril, fase en la que su preproducción tenía que estar lista. Las circunstancias que han afectado a todo el mundo han hecho que el trabajo se replanteara a medida que la situación global iba evolucionando, haciendo que al final, se tuviesen que modificar los objetivos iniciales del proyecto.

Algunos de los objetivos principales era “definir una mirada propia que se vea reflejada en la pieza audiovisual”. En este caso, la definición de una mirada propia se ha tenido que trasladar al papel, en el planteamiento y el diseño de la pieza. Aunque la propia memoria del trabajo no se ha visto muy afectada en ello, se ha tenido que readaptar la forma de trabajar desde casa, tratando de mantener la creatividad y la mente abierta con la visualización de filmes o entrevistas de cineastas, incluso en el propio ejercicio de revisión de recuerdos, los cuales motivan el desarrollo del documental.

A partir de allí, se tomó la decisión de enfocar el trabajo en la primera fase de creación documental, resolución de la cual ahora se toma como un cambio positivo, ya que de este modo se ha podido trabajar con más profundidad en el planteamiento de la pieza. Viendo la planificación inicial con perspectiva, se comprende que la realización de un proyecto como este, siendo una sola persona en el equipo, suponía un objetivo bastante ambicioso. El desarrollo de la idea tenía previsto un calendario muy ajustado, lo que podría haber comprometido el documental. Aunque no era algo imposible, se ha aprovechado como una oportunidad para desarrollar mejor la idea, con la posibilidad de retomarla en el futuro.

Como se puede ver en la figura a continuación, la elaboración de la memoria del trabajo se ha llevado a cabo hasta el final, ya que el proyecto se ha ido nutriendo de nuevos conocimientos o pequeñas modificaciones. El proceso de creación se ha separado en tres fases, las cuales se han mencionado anteriormente: la ideación, la documentación, la realización de un diario de campo y de un dossier de creación. Se puede observar que estas tareas no son del todo lineales sino que se van sobreponiendo en el tiempo.

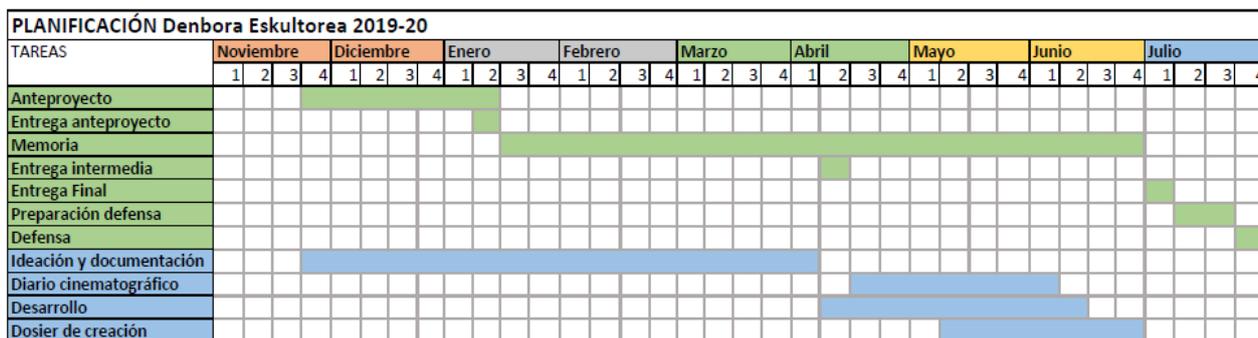


Figura 8.2. Cronograma del proyecto final (Elaboración propia, 2020)

9.2. Análisis de viabilidad técnica

En este capítulo se definen las necesidades para la elaboración del dossier de creación, tanto en cuestiones técnicas como de recursos humanos.

9.2.1. Recursos técnicos

Los recursos técnicos de este trabajo han consistido principalmente en un ordenador como herramienta para llevar a cabo la memoria y el dossier de creación. Los programas *Microsoft Word* y *Microsoft Excel* han sido utilizados en la primera, mientras que en la parte práctica se han empleado otros soportes como *Adobe Photoshop* o *Canva*, para trabajar la imagen y la maquetación. Se ha optado por estas opciones por su disponibilidad y por tener más familiaridad con ellas.

El conjunto de imágenes que se ha utilizado en el dossier de creación y mucha de la información en relación con el artista, ha sido extraída de catálogos de arte o materiales físicos con los cuales se contaba desde un inicio, al igual que la pieza musical *Babarrunaren dantza*. Cabe decir que en el desarrollo creativo del documental se han utilizado libretas y cuadernos de dibujo, los cuales han sido un material clave para el proceso.

9.2.2. Equipo humano

En el planteamiento y la creación de la pieza documental, la autora del trabajo ha asumido el rol de directora. Este cargo se ocupa desde la ideación hasta el desarrollo temático, visual

y sonoro. Además, suelen ocuparse también del apartado técnico en el rodaje, tanto en la imagen como en el sonido. Algunos cineastas cuentan con la ayuda de una segunda o tercera persona en el equipo, normalmente como soporte en estas tareas. La postproducción suele quedar a cargo de la misma figura, aunque pueda recibir ayuda como en los otros casos.

En la fase inicial de creación de un filme, el director es el único responsable de llevarla a cabo, ya que la idea nace con él y se trata de proyectos personales que no despiertan gran interés comercial. Es por eso que, la autora de este trabajo, ha sido el único miembro en desarrollar la idea, aunque para la realización del documental se contempla contar con el soporte de una segunda persona para realizar las tareas de rodaje y montaje.

9.3. Análisis de viabilidad económica

El análisis de viabilidad económica trata de dar una concepción global del proyecto en términos del coste y presupuesto estimados. El primer presupuesto realizado que se muestra en este apartado, tenía en cuenta los objetivos del trabajo anteriores. En este se calcularon los gastos para realizar el documental, teniendo en cuenta todas sus fases de creación.

Como es un proyecto pequeño y con una sola persona de equipo técnico, el presupuesto necesario no requiere gran despliegue técnico y de infraestructuras. El rol de la realizadora del documental, en el marco del Boletín Oficial del Estado (2019), queda representado como directora y se tiene en cuenta su sueldo en un periodo de seis meses. La inversión para financiar el proyecto estaba prevista de ser asumida con recursos propios, ya que al ser un documental de pequeña envergadura, se podía permitir.

Los cambios que ha sufrido el proyecto han hecho que todo el presupuesto y la viabilidad económica cambien. En el nuevo planteamiento de la realización documental, como comprende la primera fase de creación y, todos los gastos que asumía el presupuesto eran de rodaje y postproducción, no se ha requerido rehacer el documento. Todas las necesidades y herramientas para el proceso de creación no han supuesto ningún coste.

PRESUPUESTO DOCUMENTAL		
EQUIPO TÉCNICO		
Directora	Sueldo mensual 2497,60 (x6)	14.985,60
MATERIAL TÉCNICO		
Cámara de grabación	Olympus OM-D Mark II	799
Micrófono solapa	AGPTEK Z02C Lavalier	19,95
Ordenador para edición	TOSHIBA Satellite	999
Software de edición de vídeo	Adobe Premiere	19,66
Total euros		1837,61
GASTOS DE MOVILIDAD		
Alquiler vehículo	Nissan Micra (4 días)	226,6
Gasolina y peajes	Ida y Vuelta (x2)	200
Alojamiento	4 noches de hotel	120
Dietas	desayuno, comida y cena	160
Total euros		706,6
GASTO TOTAL EUROS		17.529,81

Figura 8.1. Presupuesto inicial del documental (Elaboración propia, 2020).

9.4. Aspectos legales

En este apartado se tendrá en cuenta los aspectos legales relacionados con los derechos de imagen y los derechos de autor.

El dossier de creación se ha elaborado a partir de imágenes propias y de otros autores. Como este documento no está previsto que salga del terreno académico y no se produce un beneficio económico, el uso de estas imágenes para fines educativos es legítimo.

El dossier de creación supone un documento para mostrar la propuesta de cortometraje documental en este Trabajo de Final de Grado, sin embargo, se tiene en cuenta una utilización futura de piezas musicales de otros autores, la cual se debe consultar con estos en un acuerdo.

Anexo I. Diario cinematográfico

El anexo recoge diferentes herramientas e información que se ha usado para construir con consciencia el proyecto y ayudar en la investigación y el conocimiento del arte de Juan Gorriti.

En la construcción del cortometraje documental se ha utilizado un cuaderno como diario cinematográfico en el desarrollo de la idea del proyecto. Dentro de este hay apuntes, ideas y pensamientos que muestran el proceso creativo con sus errores e imperfecciones. Esta herramienta ha supuesto un borrador y un espacio en el que guardar fotografías, dibujos y anotaciones espontáneas, para no perder de vista cuales han sido los pasos que se han seguido durante el proceso.



Figura 10.1. Portada cuaderno (Elaboración propia, 2020)



Figura 10.2. Apuntes cuaderno y fotografías memoria lugar (Elaboración propia, 2020)

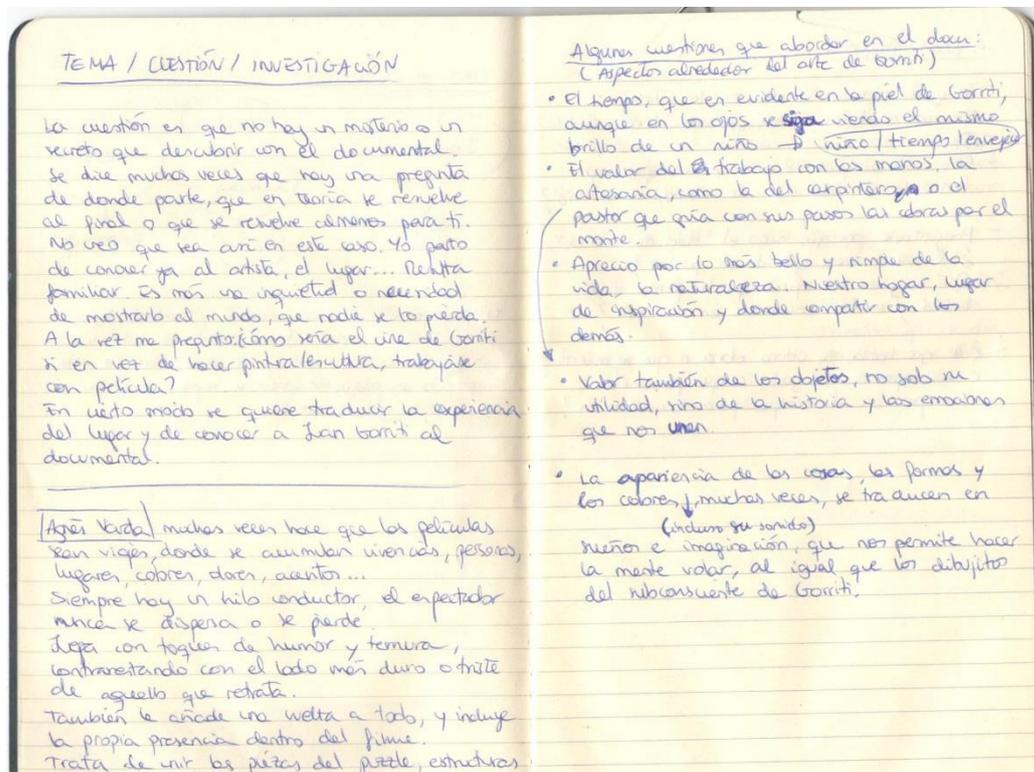


Figura 10.3. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)



Figura 10.4. Dibujo cuaderno (Elaboración propia, 2020)

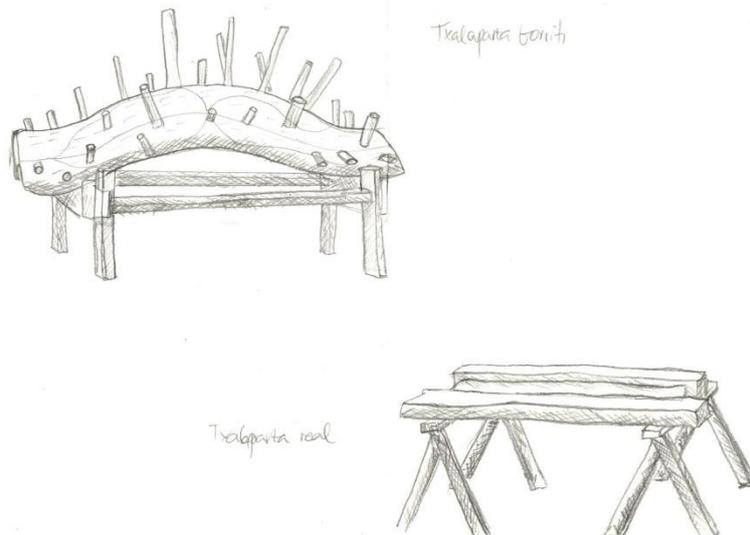


Figura 10.5. Dibujos cuaderno (Elaboración propia, 2020)

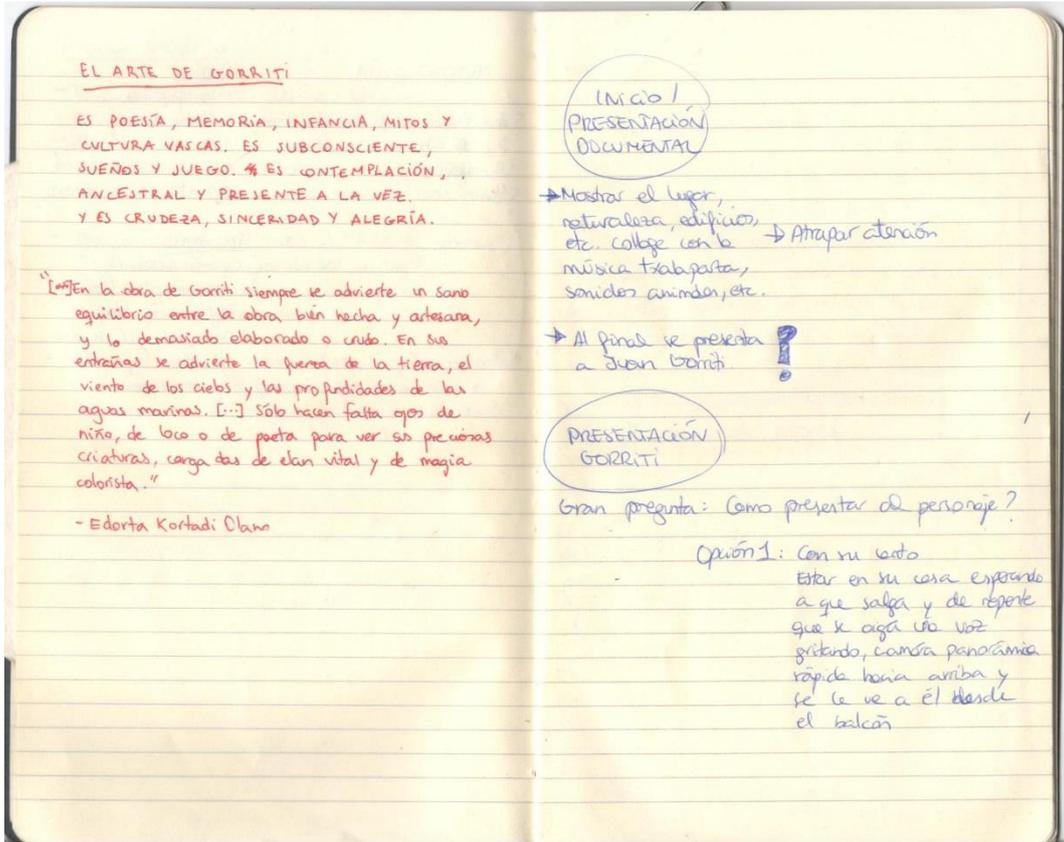


Figura 10.6. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

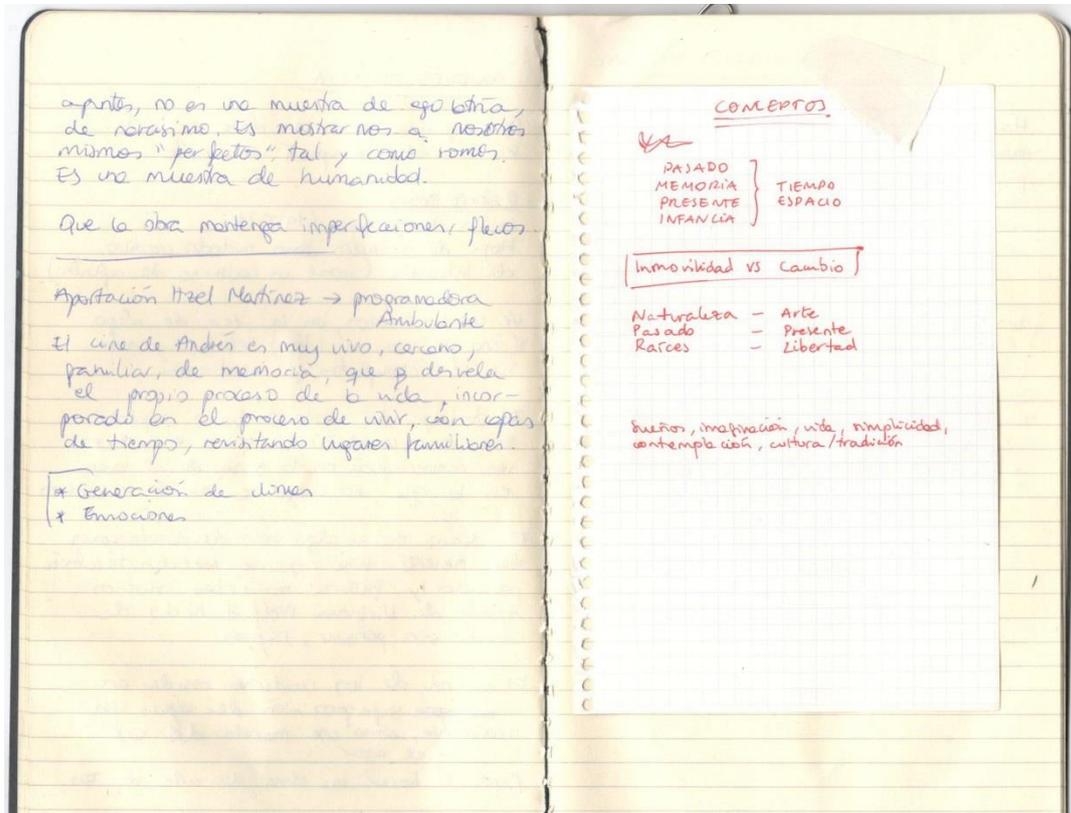


Figura 10.6. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

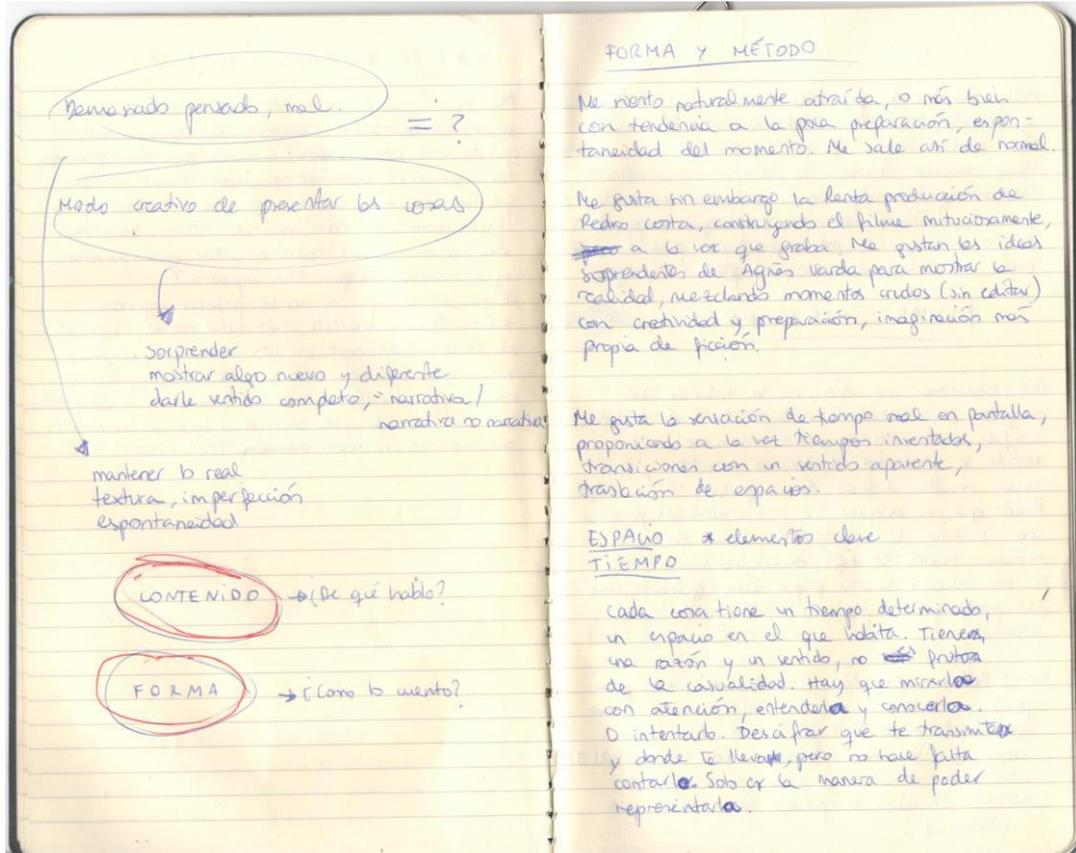


Figura 10.7. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

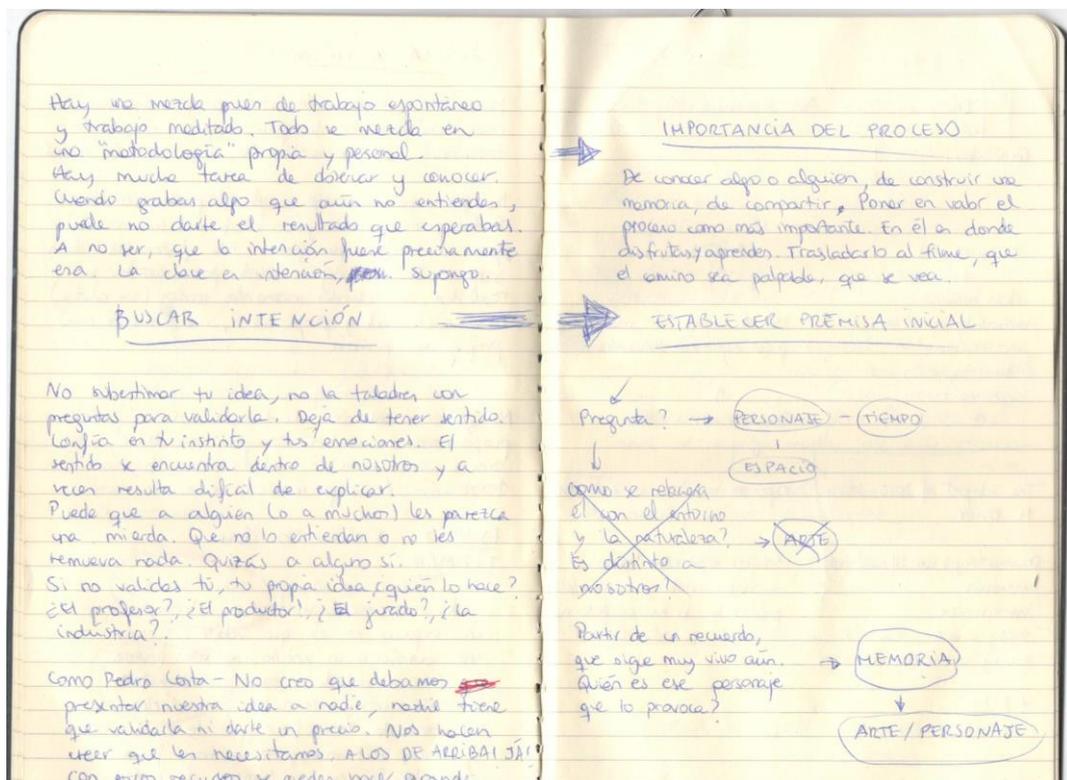


Figura 10.8. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

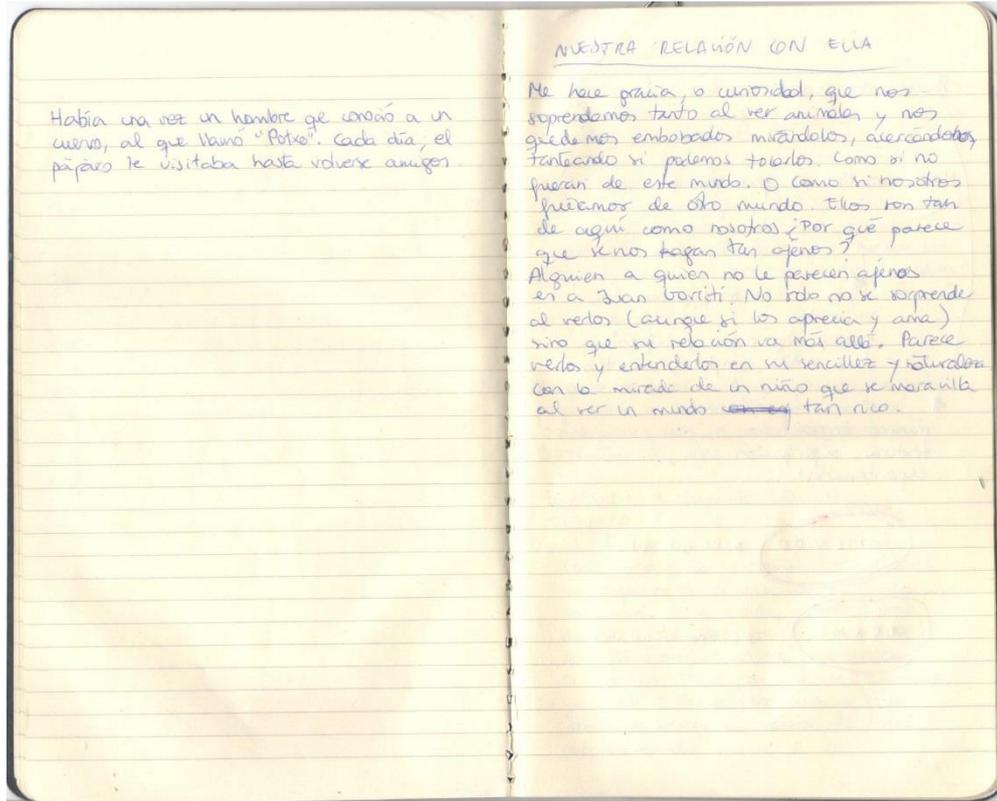


Figura 10.9. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

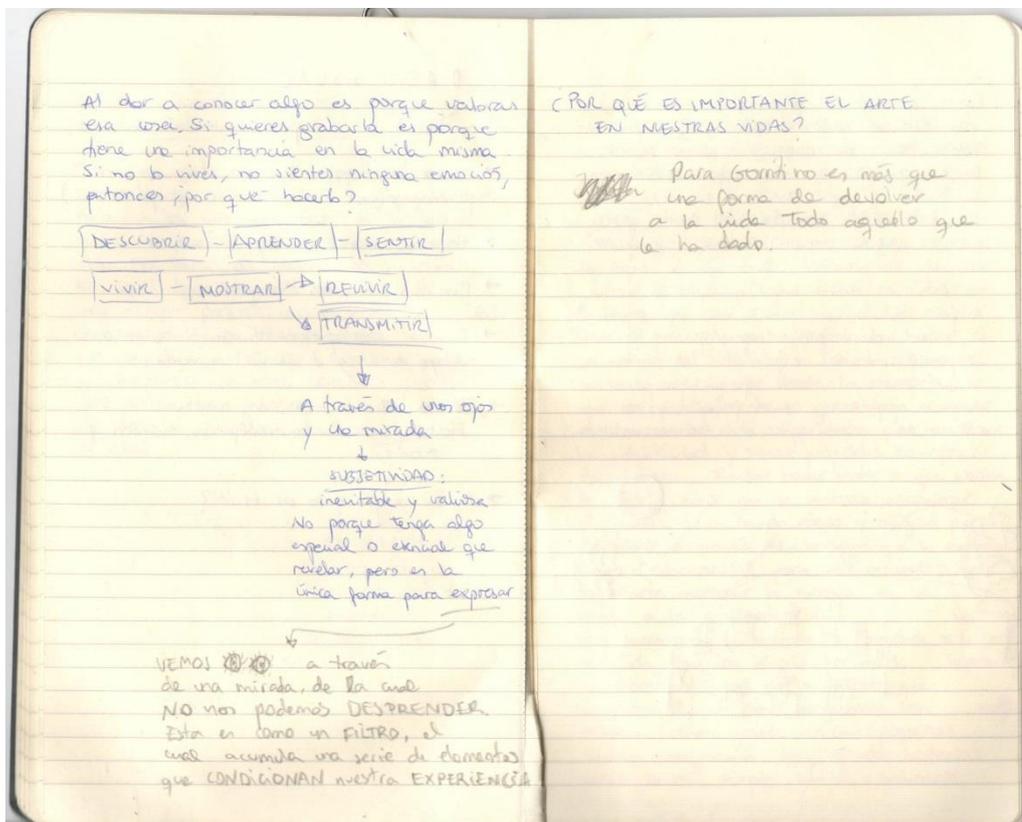


Figura 10.10. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

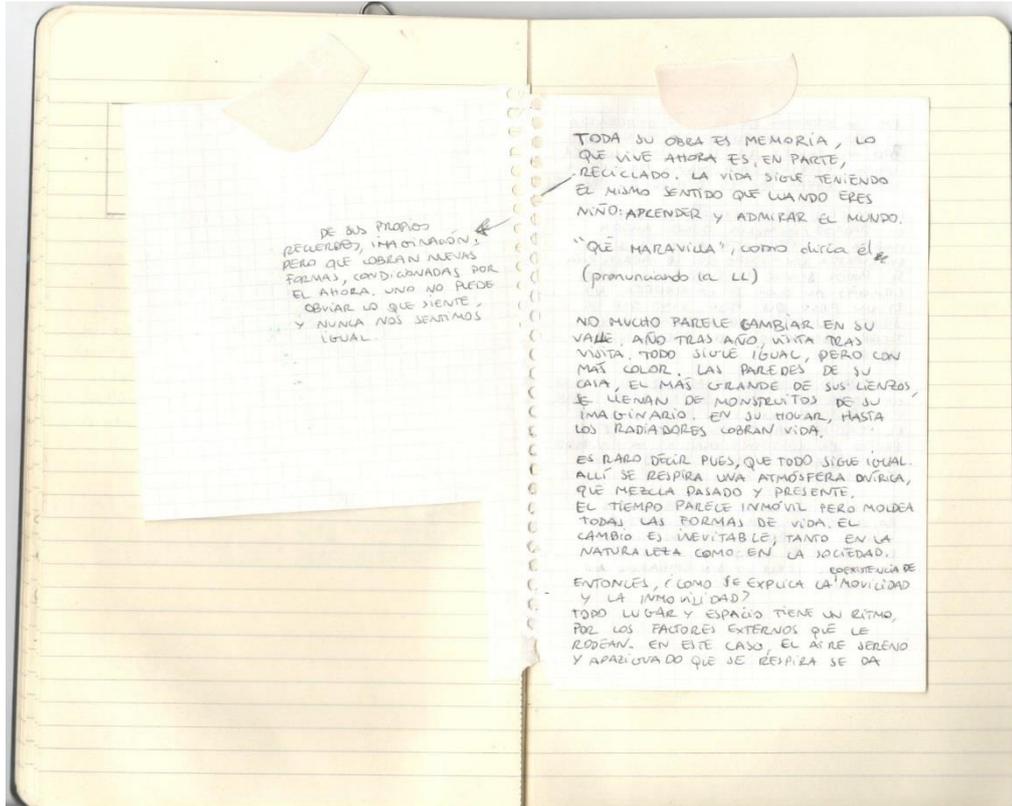


Figura 10.11. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

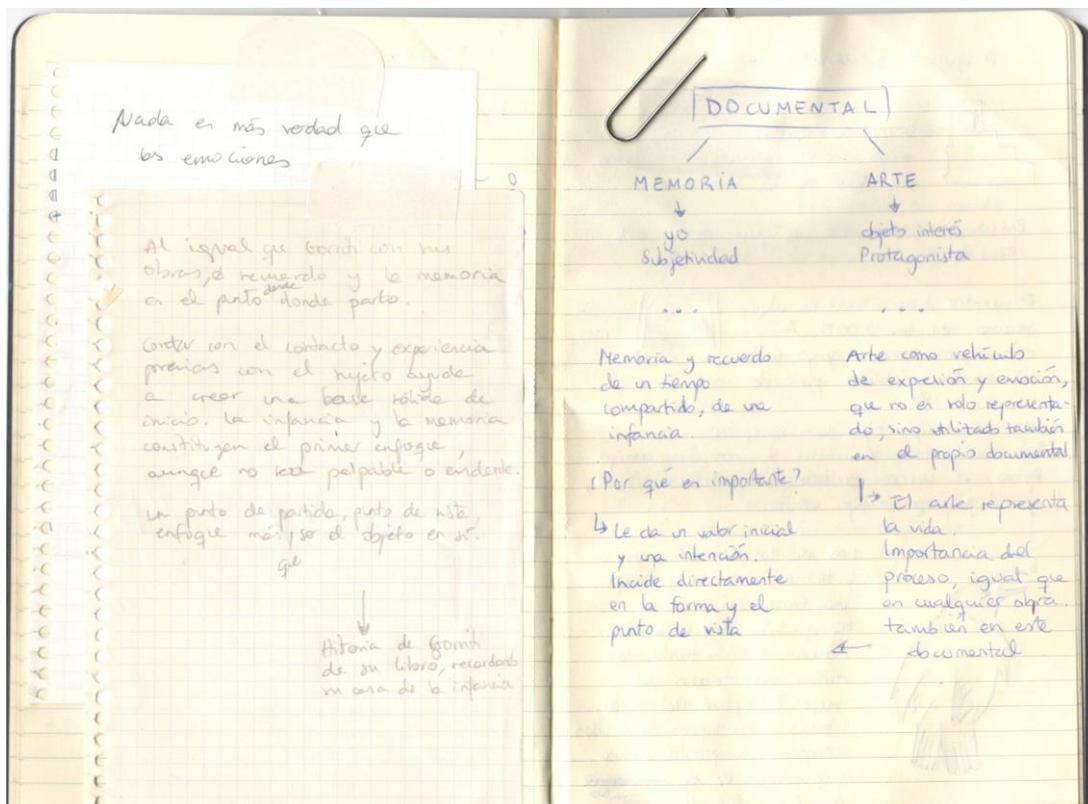


Figura 10.12. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

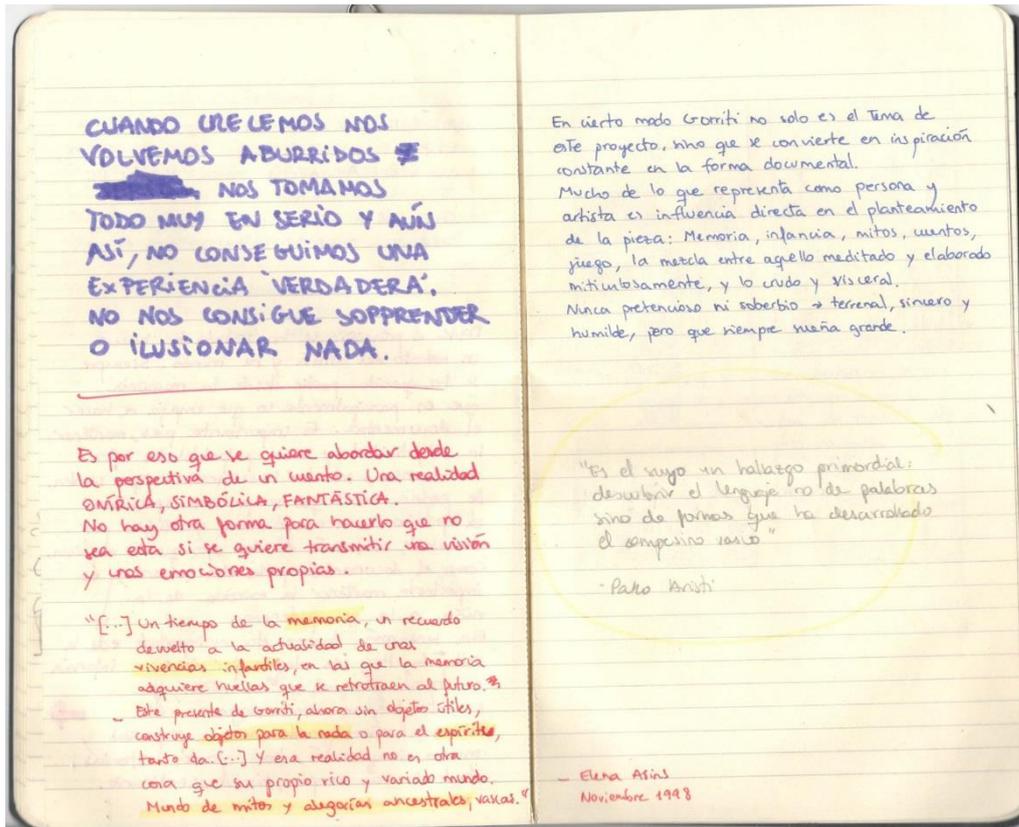


Figura 10.13. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

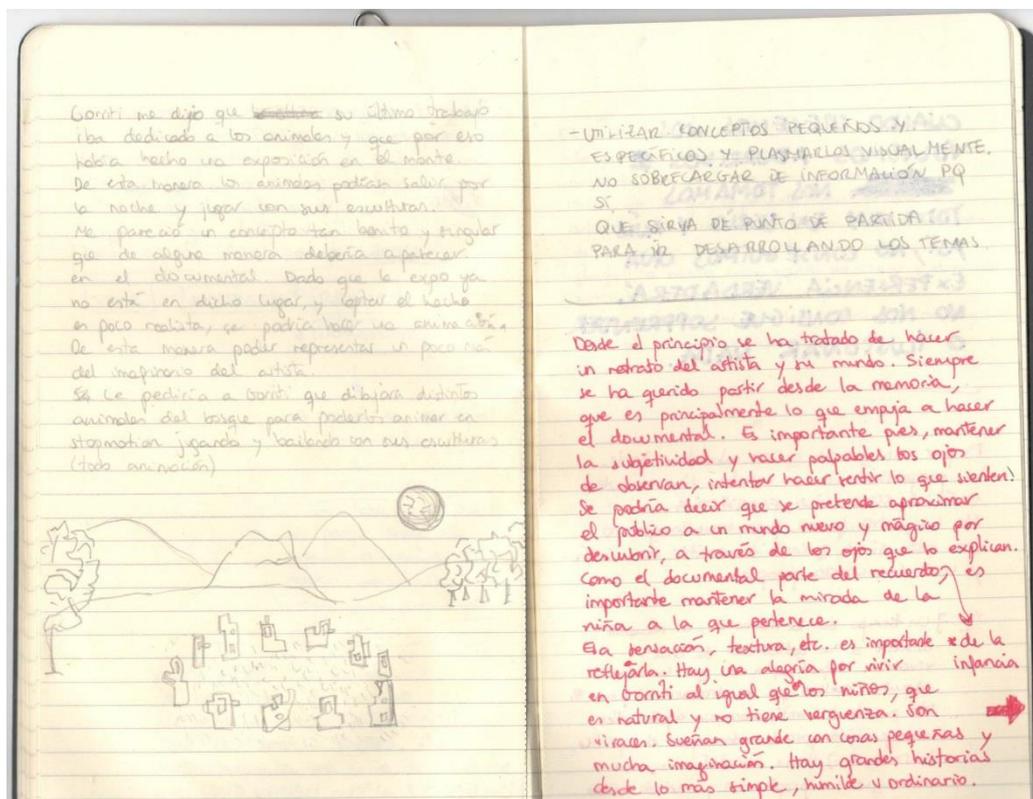


Figura 10.14. Apuntes cuaderno e idea visual (Elaboración propia, 2020)

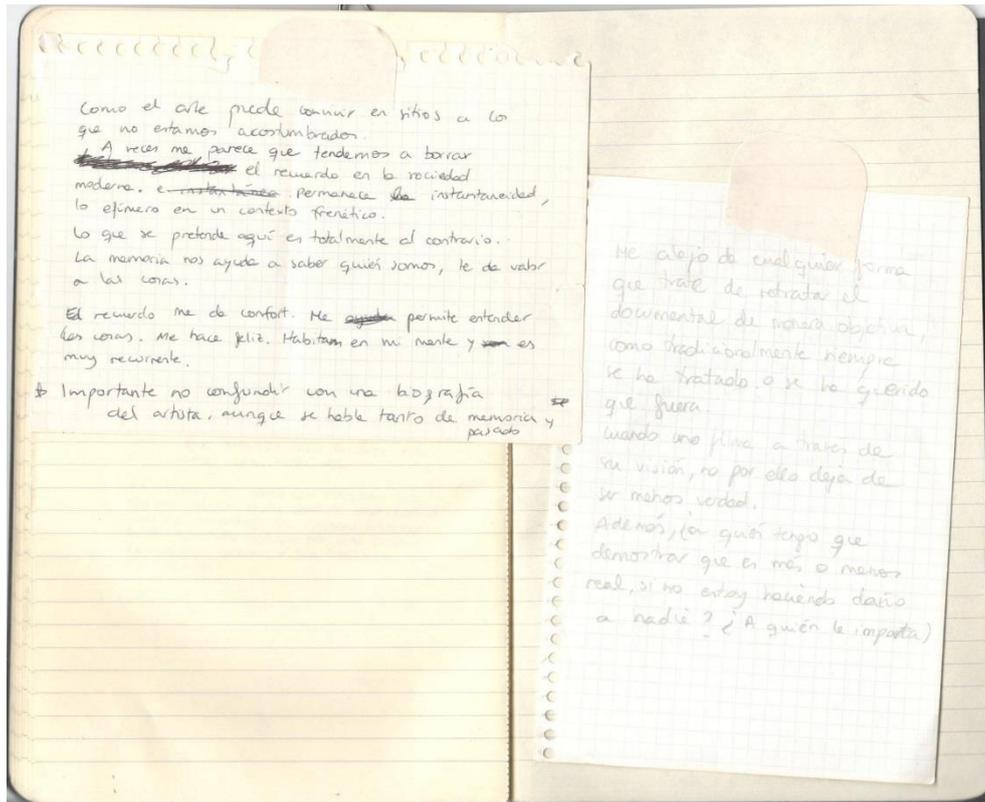


Figura 10.15. Apuntes cuaderno (Elaboración propia, 2020)

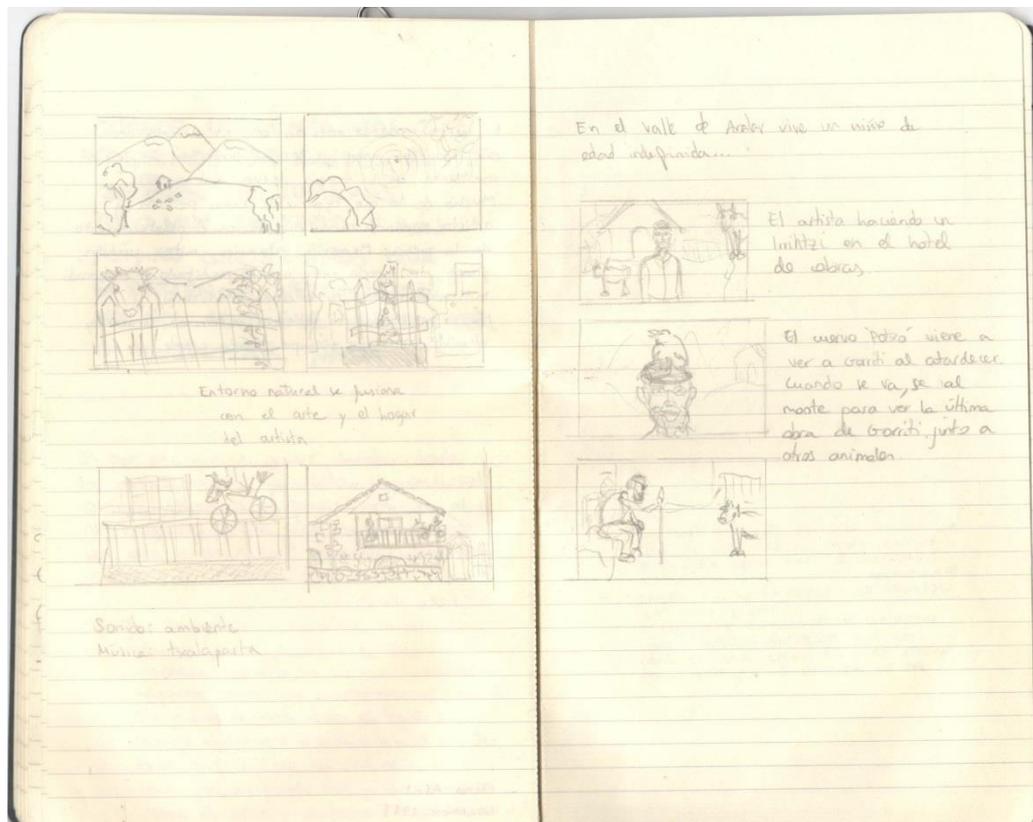


Figura 10.16. Ideas de visuales en el cuaderno (Elaboración propia, 2020)

Anexo II. Catálogos

A continuación se muestran los catálogos sobre los trabajos de Juan Gorriti que han servido para la recopilación de información y como fuente de inspiración visual.



Figura 10.17. Catálogos de arte (Elaboración propia, 2020)

Fundació TecnoCampus
Mataró-Maresme
Avinguda d'Ernest Lluch, 32
08302 Mataró (Barcelona)
Tel. 93 169 65 01
www.tecnocampus.cat



Centres universitaris adscrits a la

