



UNIVERSITAT
JAUME•I

INMEMORIAL

Un documental de

Grado en Comunicación Audiovisual

TRABAJO FIN DE GRADO

JUNIO 2017

Tutor: Cesario Fernández Fernández

Adrián Arjona Riera

Eva Gil Monteagudo

Christian Robles Ramos

ÍNDICE

1. Introducción	4
1.0 Introduction	4
1.1 Justificación y oportunidad del proyecto	5
1.1.0 Justification and project opportunity	8
1.2. Objetivos del proyecto	11
1.2.0 Objectives of the Project	11
2. Marco teórico: estado de la cuestión.	12
2.1. Aproximación teórica al cine documental	12
2.2 Hibridaciones y categorización	15
2.3 El género documental. Historia del género documental	18
2.4. Tendencias del cine documental en el siglo XXI	38
2.5 Aproximación al género documental escogido	44
3. Argumentación sobre las decisiones discursivas	45
4. Contenido de la investigación	63
5. Estructura del equipo de trabajo, Producción, plan de rodaje y cronograma	77

6. Guion literario	80
6.1 Guion técnico	84
7. Escaleta	94
8. Plan de explotación del producto, Análisis del mercado y Plan de comunicación y marketing	95
9. Memorias de producción y postproducción	95
10. Resultados y conclusiones	99
10.1 Results and conclusions	99
11 Bibliografía consultada	100
12 Filmografía	102
13 Anexo	103

1 INTRODUCCIÓN Y SINOPSIS

Un **joven estudiante** del extranjero, que acaba de terminar sus estudios en la universidad, vuelve a su país de origen, y quiere llevarse un recuerdo de la ciudad en la que residió ese último año. Por ello, decide realizar un **pequeño documental a modo de recuerdo de la ciudad** de Castellón y sitios que visitó.

De una forma **autorreflexiva y personal**, irá narrando, desde la descripción, hasta la alegoría, contrastando lo que dice, con otra voz, el tiempo que transcurre desde que llega a la ciudad, se instala, conoce la universidad y se introduce en la cultura de esa ciudad y sus gentes.

1.0 Introduction

A young student of the foreigner, that finishes to finish his studies in the university, goes back to his country of origin, and wants to carry a memory of the city in which it resided this last year. Thus, it decides to do a small documentary to way of memory of the city of Castellón and places that visited.

Of a form self-reflexive and personal, will go narrating, from the description, until the allegory, contrasting what says, with another voice, the time that passes since it arrives to the city, installs , knows the university and enters in the culture of this city and his people.

PALABRAS CLAVE

Universidad, Castellón, mar, montaña, tierra, fuego, personas, contrastes, gastronomía, animales, memoria, recuerdo, identidad.

KEYWORDS

University, Castellón, sea, mountain, earth, fire, people, contrasts, gastronomy, animal, memory, memory, identity.

1.1 JUSTIFICACIÓN

Para este trabajo de fin de grado se nos presentaron varias posibilidades todas ellas dentro del mismo formato. Desde un inicio ya nos decidimos por el género de cine documental. A lo largo de nuestra formación universitaria, conocimos varios modos de producción de contenidos, y es el género documental, el que más se acercaba a nuestra mejor forma de definir lo que queremos contar.

Una vez decidido qué tipo de producción íbamos a escoger, solo faltaba marcar la temática. Barajamos distintas ideas en un principio. De hecho, este documental que hemos realizado, no se encontraba entre las primeras propuestas que teníamos planeadas; sino que fue llegando, según nos introducíamos más a fondo en el tratamiento que íbamos a dar.

El primer documental que queríamos haber realizado, lo planeamos hace más de dos años. Trataba sobre un interno en un centro penitenciario de larga duración, al que le iban a otorgar el tercer grado penitenciario. Queríamos realizar un trabajo reflexivo e introspectivo, sobre la relación de un expreso con su entorno, así como en su propio “yo”. Tuvimos varias reuniones con personal del centro penitenciario “Castelló II”, donde nos indicaron la dificultad de poder realizar un documental de ese tipo, sobre todo, debido a que sería difícil encontrar una persona que quisiera colaborar y que además, no tuviera un trastorno psicológico. Nuestra intención fue la de seguir intentándolo, hasta que recibimos una carta de instituciones penitenciarias (se adjunta en los anexos), donde se nos denegaba la grabación de internos dentro del centro. Les enviamos una segunda carta comunicando que no queríamos grabar dentro del centro, sino a un interno en próxima libertad, coordinado a través de los servicios sociales de reinserción, pero nunca nos contestaron la carta. Dejamos de insistir y decidimos cambiar el tema de trabajo.

Una vez descartada la idea de la cárcel, pensamos en más temáticas sociales para llevar a cabo, siendo estas las que quedaron con mejores opciones:

Caso Bar España: Un tema que nos atrae desde hace tiempo, pero que creímos que se nos podría ir de las manos. Uno de los componentes del grupo tiene bastante conocimiento del caso, por eso decidimos esa propuesta; pero después de debatir los pros y contras, vimos que sería una labor de producción muy laboriosa y complicada; así como las cuestiones legales y los terrenos fangosos en los que podríamos meternos.

Docueco: Un documental irónico y satírico sobre la parte de atrás de la belleza de los paisajes de la tierra valenciana. A través del recorrido de una botella de plástico tirada por una persona al suelo, queríamos narrar todos los sitios que esa botella recorrería, hasta acabar flotando en el mar. Lo dejamos sobre todo, por falta de definición de objetivos, así de la complicación del hilo conductor y la justificación, por encima de la intención que teníamos en el planteamiento.

Mujeres en el mundo del arte: Un documental sobre el recorrido de la mujer creadora en el mundo del arte. Intención descriptiva y reflexiva, sobre las mujeres artistas y el papel que desempeñan en la transmisión cultural del arte. Este documental lo planteamos entre otros motivos, porque vimos un reportaje donde indican que el noventa y siete por ciento de las obras del Museo del Prado, aparecen mujeres y que sólo el tres por ciento de las obras allí expuestas, fueron realizadas por mujeres. El legado patriarcal, la cosificación de la mujer y la utilización del cuerpo femenino como un objeto de deseo.

El feminismo en el rap: Un documental narrativo, que recorriera el escenario del rap, desde una perspectiva feminista. Abandonados ese proyecto, ante la falta de conocimiento sobre el tema, al considerarlo complejo de abarcar.

¿Por qué no fuiste a misa después de la comunión? Documental que abarcara eso, el por qué desde que acabaste la comunión, se va dejando de asistir a misa. A modo irónico, queríamos representar una sociedad con cientos de iglesias vacías, pero de tradición católica.

El abuelo psicópata. Un falso documental sobre la historia de un guardia civil, ya retirado, que en su juventud estuvo muchos años persiguiendo a un asesino

en serie de la comarca de maestrazgo. No obstante, el asesino era él mismo y se descubrió muchos años más tarde, cuando enfermo de alzheimer encontró un diario del asesino, se lo enseñó a la gente del pueblo y descubrieron que en realidad, quien estuvo media vida buscando al asesino, era él mismo. Se dejó la idea por problemas de producción principalmente, ya que era laborioso conseguir todo lo que necesitábamos para montar el falso documental.

Manuel. Un documental narrativo-reflexivo, sobre uno de los pocos pastores que quedan en la comarca del alto maestrazgo. Manuel es el descendiente de una estirpe de pastores, que poblaron la comarca del maestrazgo. Tiene ochenta años y sigue pastoreando con sus ovejas por los campos, porque sus hijos ya no quieren continuar con la labor y cuando él ya no esté, dejará de existir el pastor más viejo de Albocásser. Es una persona singular, con muchas historias detrás de sus espaldas; la idea era mostrar un día en la vida de esta persona. No la llevamos a cabo, principalmente porque uno de los componentes del grupo, apenas puede caminar y este iba a ser un trabajo con muchas grabaciones por el campo y caminos pedregosos, por lo que por cuestiones técnicas, decidimos no seguir.

Al fracasar la primera propuesta que teníamos decidido realizar, nos vimos en el mes de septiembre y parte de octubre, planificando y elaborando cuál podría ser tanto el tema escogido, así como la estrategia argumental que queríamos llevar. Fue entonces, cuando decidimos centrarnos en los límites que teníamos. Surgió entonces, del tiempo que estuvimos debatiendo el tema a tratar, que decidimos trabajar un tema en el que nosotros formáramos parte.

Empezaron a salir las palabras, en forma de: estudiantes, Castellón, la universidad, los lindes, la carretera y el pasar del tiempo. **El tema fue saliendo por sí solo.** Ninguno de los tres componentes del grupo somos de la ciudad de Castellón; todos los días nos tenemos que desplazar para acudir a la universidad. Donde vivimos no es muy diferente al sitio donde estudiamos, pero al pasarnos tantas horas y tantos años, llegamos a la conclusión, que la mejor forma de acabar la carrera, era realizando un **documental reflexivo en torno**

a un estudiante que viene de lejos y hace un documental de su paso por estas tierras, para llevárselo de recuerdo a su pueblo.

1.1.0 Justification and project opportunity

For this work of end of degree presented us several possibilities all they inside the same format. From a start already decide us by the gender of documentary cinema. Along our university training, knew several ways of production of contents, and is the documentary gender, the one who more approached to our best form to define what want to explain.

Once decided which type of production went to choose, only was missing to mark the thematic. We stir distinct ideas in a principle. In fact, this documentary that have to do, did not find between the first proposals that had planned; but it was arriving, as we entered us more thorough in the treatment that went to give.

The first documentary that wanted to have did, plan it does more than two years. It treated on an internal in a penitentiary center of long length, to the went him to award the third degree center. We wanted to make a reflexive and introspective work, on the relation of an express with his surroundings, as well as in his own? Had several meetings with personnel of the penitentiary center Castelló II?, where indicated us the difficulty to be able to do a documentary of this type, especially, due to the fact that it would be difficult to find a person that wanted to collaborate and that besides, did not have a psychological disorder. Our intention was the one to follow trying it, until we receive a letter of institutions penitentiaries (attaches in the annexes), where us denied the recording of interns inside the center. We send them a second letter communicating that we did not want to record inside the center, but to an internal in next freedom, coordinated through the social services of reinsertion, but never answered us the letter. We leave to insist and decide to change the subject of work.

Once discarded the idea of the prison, think in more thematic social to carry out, being these those that remained with better options:

I marry Bar Spain: A subject that attracts us from does time, but that thought that could us go of the hands. One of the components of the group has quite knowledge of the case, therefore we decide this proposal; but after debating the “pros and contras”, saw that it would be a work of production very laborious and complicated; as well as the legal questions and the terrains muddy in which we could put us.

*Docueco: An ironic and satirical documentary on the rear part of the beauty of the landscapes of the Valencian earth. Through the route of a bottle of plastic thrown by a person to the floor, wanted to narrate all the places that this bottle would visit, until finishing floating in the mar. Leave it especially, by fault of definition of aims, like this of the complication of the conductive thread and the justification, above the intention that had in the approach.

Women in the world of the art: A documentary on the route of the woman creator in the world of the art. Descriptive and reflexive intention, on the women artists and the paper that exert in the cultural transmission of the art. This documentary pose it among others reasons, because we saw a report where indicate that the ninety-seven percent of the works of the Museum del Prado, appear women and that only the three percent of the three exposed works, were do by women. The legated patriarcal, the reification of the woman and the utilization of the feminine body like an object of wish.

The feminism in the rap: A narrative documentary that visited the stage of the rap, from a feminist perspective. Abandoned this project, in front of the fault of knowledge on the subject, when considering it complex to cover.

Why you did not go to mass after the communion? Documentary that covered this, the why since you finished the communion, goes leaving to assist to mass. To ironic way, wanted to represent a society with hundreds of empty churches, but of Catholic tradition.

The grandfather psychopath. A false documentary on the history of a civil policeman, already withdrawn, that in his youth was a lot of years pursuing to a murderous in series of the region of maestrazgo. Nevertheless, the murderous was he same and discovered a lot of years later, when ill of Alzheimer found a

newspaper of the murderous, taught it to him to the people of the village and discovered that in reality, the one who was half-life looking for to the murderous, was the same. It left the idea by problems of production mainly, since it was laborious to achieve all what needed to mount the false documentary.

Manuel. A narrative documentary-reflexive, on one of the few shepherds that remain in the region of the high maestrazgo. Manuel is the descendant of a lineage of shepherds that populated the region of the maestrazgo. It is eighty years old and it follows shepherding with his sheep by the fields, because his children no longer want to continue with the work and when he no longer was, will leave to exist the oldest shepherd of Albocásser. It is a singular person, with a lot of histories behind his backs; the idea was to show a day in the life of this person. We do not carry it out, mainly because one of the components of the group hardly can walk and east went to be a work with a lot of recordings by the field and rocky ways, by what by technical questions, decide not following.

To the fail the first proposal that had decided to do, saw us in the month of September and part of October, scheduling and elaborating which could be so much the subject chosen, as well as the argumental strategy that wanted to carry. It was then, when we decide to centre us in the limits that had. It arose then, of the time that were debating the subject to treat, that decide to work a subject in which we formed part.

They began to go out the words, in shape of: students, Castellón, the university, the borders, and the road and the happen of the time. The subject was going out by himself alone. Any of the three components of the group are of the city of Castellón; every day we have to us displaced to attend to the university. Where live is not very different to the place where study, but when happening us so many hours and so many years, arrive to the conclusion, that the best form to finish the career, was realising a reflexive documentary around a student that comes of far and does a documentary of his go through these earths, to carry it of memory to his village.

1.2 Objetivos del proyecto

- 1. Introducirnos en un discurso documental a través de la experimentación de la observación.**
- 2. Realizar un documental que enlace la universidad con la ciudad de Castellón.**
- 3. Visualizarnos a nosotros mismos como estudiantes de fuera de Castellón, a través del documental.**
- 4. Enfrentarnos a todas las situaciones que nos vayan surgiendo en la elaboración del producto, para poder solucionarlas y seguir aprendiendo con la experiencia adquirida.**
- 5 Conseguir producir un documental que hable desde una situación reflexiva de alguien que no vive ahí, y que se produzca una atmósfera, que haga que te sienta atraída esa ciudad, o se identifique con la tuya.**

1.2.0 Aims of the Project

- 1. Enter us in a documentary speech through the experimentation of the observation.**
- 2. To make a documentary those link the university with the city of Castellón.**
- 3. To visualize us to us same like students of out of Castellón, through the documentary.**
- 4. Confront us to all the situations that go us arising in the preparation of the product, to be able to solve them and follow learning with the experience purchased.**

5 Achieve produce a documentary that speak from a reflexive situation of somebody that does not live here, and that produce an atmosphere, that do that it seats you attracted this city, or identify with yours.

2 MARCO TEÓRICO

En este apartado, vamos a tratar la historia del género documental, dentro de una breve trayectoria a través del tiempo y los movimientos que fueron surgiendo; así como un tratamiento sobre la teorización del cine documental y sus hibridaciones; para terminar con una aproximación teórica al futuro del documental.

2.1 Aproximación teórica al cine documental

Es importante comenzar investigando la situación actual del concepto documental, para poder definir ampliamente en qué consiste este género cinematográfico y su situación en la actualidad.

Para una aproximación al análisis teórico del documental, es necesario hablar de la cuestión realidad/representación de lo real. Además exige un replanteamiento de algunas concepciones que han guiado durante décadas las teorías y análisis de la imagen.

Una de ellas es, la distinción entre ficción y documental. **El documental no es lo opuesto a la ficción.** Se trata de una reflexión profunda de la representación de lo real. Pero esto no significa que no pueda contener una dosis de ficción. De hecho, no se debe olvidar que el cine es una herramienta de representación de la realidad, por esta misma razón es prácticamente imposible que en los documentales exista una neutralidad total. La impresión de realidad experimentada por el espectador viene dada en primer lugar por la calidad de los materiales fílmicos, la imagen y el sonido. Y por otro lado viene dada por el sistema de representación icónica y los fenómenos de identificación del espectador que hacen que se integre en la escena y se convierta en

partícipe de la situación que está viendo. Esta inclusión del espectador hace que no perciba los elementos de representación, sino como si fuera la pura realidad. Así, se puede afirmar que **el documental ha sido desde el principio, “objeto filmico mal identificado”**

Siempre se ha asociado al cine de lo real la palabra “objetividad”, pero actualmente es algo que la mayoría de expertos pone en duda, ya que la palabra objetividad tiene al menos tres acepciones o significados diferentes, que descuadrarían esta asociación entre el documental y la objetividad: El primer significado es que una visión objetiva es diferente a los actores implicados, ya que se trata de una visión de una tercera persona omnisciente, no de una primera persona. En segundo lugar, la visión objetiva es la que está exenta de prejuicios o intereses propios. Y por último, la objetividad debe dar libertad al público para hacer su propia evaluación de los argumentos y decidir él mismo su postura ante el tema.

Se puede afirmar por tanto, que lo verdaderamente objetivo es lo que podemos observar o experimentar directamente del mundo real, el objeto en sí mismo. **Lo real no es lo que muestra una imagen**, ni la impresión de realidad proveniente de los medios de comunicación, **sino lo que está fuera de toda representación**. Mientras que la realidad que se muestra en los documentales sería el recorte sobre lo real que proyecta un individuo con su mirada particular.

Sobre este tema han sido muchos autores los que han abordado esta cuestión sobre lo real y la objetividad en el cine documental. Como por ejemplo André Bazin, para este autor el documental se trata de darle más importancia a la realidad, antes que el tratamiento de la imagen. Es decir que **lo que se debe priorizar ante todo es registrar todo lo que ocurre delante del directo y su cámara**. Como ejemplo de este tipo de razonamiento se encuentra *Nanook el esquimal* (1922), que se presenta al público como reflejo de la realidad, pero el documental no refleja ninguna realidad, “produce pensamiento, propone un punto de vista: la historia de la evolución del documental se lee a través de las respuestas que han dado los teóricos o cineastas, según el lugar y la época, al difícil problema de la relación con lo real”

Desde el otro punto de vista, muchos expertos han concretado que todo relato cinematográfico es una ficción, ya que se trata de una representación de lo real.

En palabras de Carl Platinga: *“Desde el momento en que se convierten en película y se sitúan en una perspectiva cinematográfica, todos los documentos fílmicos adoptan una realidad fílmica que o bien añade o sustrae algo, a su particular realidad inicial (...) en ambos casos falsificándola ligeramente y atrayéndola del lado de la ficción”*¹. Este autor también propone el cine de lo real como un cine que dice algo sobre lo real, más que como uno que reproduce lo real.

Este mismo autor, Platinga, también propone considerar el cine de no-ficción como un discurso que dice algo sobre lo real, más que como uno que reproduce lo real:

“Si llegamos a ver el cine de no ficción como un tipo de retórica y no de imitación, entonces el hecho de que sus representaciones estén enmarcadas en un discurso objetivo y estilísticamente austero, o bien en un discurso expresivo y subjetivo, será algo irrelevante para su status de film de no ficción.”²

Otros autores como Errol Morris, también defienden la ficción en los documentales: “No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. **La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión, no viene garantizada por nada.**”

¹ Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos http://www.ugr.es/~pwlac/G21_03Jorge_Grau_Rebollo.html

² La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer24-14-torregrosa.pdf>

La posición ante las cuestiones realidad/representación, objetivo/subjetivo siguen siendo unas cuestiones básicas y necesarias para el desarrollo y evolución del cine documental.

2.2 El documental y la hibridación de géneros

Tras un breve resumen de las diferentes posturas teóricas en torno al documental, se analizarán las diferentes categorizaciones en las que se pueden clasificar los diferentes documentales. Para ello nos centraremos en la teoría más estudiada y sobre la que más se ha hablado que es la clasificación de los modos de representación documental según Bill Nichols.

El modelo de **Bill Nichols** ha sido el más estudiado en el ámbito de la teoría documental contemporánea. **Fue uno de los primeros en teorizar sobre el documental y en establecer diferentes categorías en las que se pueden organizar los films documentales**, en relación a ciertas características formales. Sus modalidades se basan en las diferentes combinaciones de estilos de realización y prácticas materiales.

Las primeras clasificaciones las realizó partiendo de distinciones narratológicas, constituyendo primero cuatro modos documentales: el expositivo, el observacional, el interactivo y el reflexivo. **Más tarde**, en su obra posterior, **cambia el modo interactivo por participativo** e introduce dos nuevos modos: el poético y el performativo³. El autor insiste en que su investigación tiene una cronología histórica, ya que los nuevos modos nacen de la insatisfacción con el modelo predominante de una época determinada, aunque este factor no impide la coexistencia, dentro de la misma época o del mismo documental, de diferentes modalidades. Nichols lo afirma de la siguiente manera:

“Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de

³ CLASIFICACIÓN BILL NICHOLS http://metamentaldoc.com/Clasificaci%F3n_Bill_Nichols.pdf

*representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y las convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad de representación.”*⁴

Las distintas modalidades de representación del documental descritas por Nichols son las siguientes:

En primer lugar, la **modalidad expositiva** que se asocia al documental más clásico, dónde la función de las imágenes es únicamente la de **ilustrar el argumento que se desea transmitir**. Se trata de un modo dirigido muy directo al espectador, con una gran función moralizadora. Dentro de esta modalidad se pueden incluir a directores de cine documental como Robert Flaherty y John Grierson⁵.

La siguiente modalidad es la **observacional**, surgió a raíz del desacuerdo con la voluntad moralizadora que el documental expositivo generaba. Los directores incluidos en esta modalidad daban prioridad a la **observación espontánea y directa de la realidad**. Esto significa que el realizador o director debía registrar la realidad directa, sin involucrarse en ella. Aquí destaca el *Cine Verité* en Francia y el *Cine Directo* estadounidense, entre otros.

Otra de las modalidades documentales es la **participativa**, desarrollada en el cine documental etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa. Su objetivo es que el director se convierta en investigador, y ha de participar y tener experiencia directa con los sujetos, y una vez participa y vive es experiencia la refleja a través del cine. Es decir, que **el realizador se**

⁴ Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media. Bill Nichols

⁵

Tu mentira también es verdad (sobre "Nanook el esquimal" de Robert Flaherty)
<http://www.afverba.com/single-post/2014/06/16/Tu-mentira-tambi%C3%A9n-es-verdad-sobre-Nanook-el-esquimal-de-Robert-Flaherty>

involucra en el propio discurso que realiza. Destacan figuras como Jean Rouch y Connie Field, entre otros.

El siguiente modo de representación recibe el nombre de **reflexivo**. Su objetivo es que **el propio espectador tome conciencia del propio medio de comunicación**. Se trata de la modalidad más introspectiva: utiliza muchos de los recursos de otros tipos de documental, pero llevándolos hasta el límite, para que la atención del espectador se fije tanto en el propio recurso, como en efecto que éste provoca. En esta modalidad el documental es considerado como una construcción o interpretación de la realidad, procurando que el espectador tenga una posición crítica antes cualquier forma de representación.

Otra de la tipología según el autor es la **poética**. Su origen es en los años 20 y se vincula con la aparición de las vanguardias, por ello incluye muchas características representativas de otras artes (fragmentación, surrealismo...) Su voluntad es la de **crear un tono y estado de ánimo determinado más que proporcionar información al espectador**. Es decir, consiste en un discurso abstracto, montado a través de la libre asociación. Destacan en esta modalidad las vanguardias de los años 20 con autores como Jean Vigo, Joris Ivens...

El último modo introducido por el autor fue el **performativo**, hace relativamente poco tiempo, cuestiona la base del cine documental tradicional, focalizando el interés en la expresividad. Cuestiona la idea de la presencia de un sujeto omnisciente capaz de dominar y conocer la totalidad de la realidad. Por ello, **esta modalidad opera a partir de la transmisión de una vivencia subjetiva**, de una experiencia localizada y concreta de la realidad. Apoya formatos subjetivos como el diario, el testimonio, la confesión... Ya que sus temáticas parten de experiencias personales y subjetivas para plantear a los espectadores los problemas o temas comunes a más individuos de la sociedad.

2.3. El género documental. Historia del género documental

Antes de adentrarnos de lleno en la historia del cine documental debemos hacer un breve repaso por sus precedentes: el nacimiento del cine y sus primeros años.

En los orígenes del cine, a éste se le dio la función de documento fílmico: **se grababan escenas de situaciones de la vida cotidiana**, que eran presentadas como documento. Gran ejemplo de ello son los hermanos Lumiere, que con su invento, el cinematógrafo, grabaron escenas del día a día, como el paso del ferrocarril o la salida de los obreros de la fábrica. Posteriormente, en los primeros años del siglo XX, el cineasta Georges Mèliés, el ilusionista del cine, lo convirtió en un espectáculo visual, fue el creador del concepto de cine como espectáculo de masas. Construyó el primer estudio de rodaje e impulsó la distribución y producción de películas. Además fue el padre de los efectos especiales, y del cine de ficción y fantasía⁶.

La siguiente etapa, la de los años 20, es conocida como la época dorada del cine mudo americano. En este periodo Estados Unidos era el mayor productor de cine del mundo, **aquí nació la industria cinematográfica de Hollywood**. La principal **diferencia entre el cine europeo y el americano** de la época, es que **el modelo americano apuesta más por el beneficio material, que por la semiótica, la estética o la poesía visual**.

Para hacer frente a esta hegemonía cinematográfica de Estados Unidos, se hace necesario realzar la industria en el antiguo continente: Europa. Debido a ello, en **Francia** nació un nuevo movimiento conocido como **la Escuela Impresionista**. Formada por un grupo de artistas con una profunda formación intelectual, con afán innovador que rechazaban el carácter comercial del cine como espectáculo de masas. Así mismo, esta escuela **defendía un cine psicológico, que intentaba liberar a la imagen de la materia en sí misma**,

⁶ Cine Documental, revista <http://revista.cinedocumental.com.ar>

mostrando visualmente pensamientos, emociones y el alma de los personajes. Ésta escuela será la predecesora a las Vanguardias. **A partir de los años 20, surge el cine experimental y con él todas las Vanguardias cinematográficas como el surrealismo, el expresionismo alemán, la Escuela Soviética, etc.** Ésta atmósfera de innovaciones y experimentaciones darán lugar al nacimiento del género documental⁷.

También se debe tener en cuenta que, tras la Primera Guerra Mundial, aumenta el interés de los individuos por la realidad que les rodea, más bien, por la noticia filmada, apareciendo así, los primeros noticiarios. Un antecedente del documental que también debe estar presente.

A continuación, tras este vistazo rápido a los antecesores del género, se presentarán las bases teóricas sobre la evolución e historia de la cinematografía documental.

Dziga Vertov es considerado uno de los grandes documentalistas en la historia del cine. Y es que, se trata del primer cineasta que teorizó sobre el cine de tipo documental. Vertov fue un artista muy comprometido con la revolución soviética, en 1918 es nombrado editor del *Noticiero Cinematográficos Semanal* del nuevo poder de los soviets. En 1922, desarrolló una nueva clase de periodismo fílmico: el **Cine-ojo** o *Cine-verdad*. También se conoce con el nombre de *Kino-Pravda*, nombre que recibió por ser el complemento fílmico del periódico *Pravda*. El propio cineasta lo definía como:

“Método de estudio científico-experimental del mundo visible:

A) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.

⁷ Documentando el documental: los orígenes del documental <http://www.inter-doc.org/documentando-el-documental-los-origenes-del-documental/>

B) Basado en una organización planificada de los materiales documentados fijados sobre la película.” (Del Cine-Ojo al Radio-Ojo. P.33)

En otras palabras Dziga Vertov y su *Cine-Ojo*, **rechaza de lleno todos los elementos del cine convencional**: desde la escritura previa de un guion hasta la utilización de actores profesionales, pasando por el rodaje en estudios, los decorados, la iluminación, etc. Su objetivo era captar la “verdad” cinematográfica, montando fragmentos de actualidad de forma que permitieran conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo.

Su obra más destacada, de gran influencia en la historia del cine, es *El hombre con la cámara* (1929). En este film Vertov convierte la lente de la cámara en un ojo humano. La verdadera protagonista es la cámara, esa cámara capaz de verlo todo y desde lugares imposibles para los humanos, ella es omnipresente y omnipotente. A través de su lente nos muestra la vida del día a día en la ciudad de San Petersburgo. La película es presentada como una sucesión de imágenes de la vida en la ciudad, con la intención de no intervenir y captar la realidad tal y como es. No hay una historia fija, se trata de multitud de planos encadenados que primera vista puede parecer que no guardan relación entre ellos. En definitiva se trata de un poema visual, con un espíritu futurista⁸

Al mismo tiempo pero al otro lado del océano, Robert J. Flaherty desarrolló un modelo de cine etnográfico con su primera obra documental: *Nanook, el esquimal* (1922). Este film se centraba en la vida cotidiana de una familia esquimal, su adaptación al medio y sus costumbres y cultura. Flaherty descubrió una de las funciones que podía tener el cine: contar historias de otros para acercarnos entre todos. Por tanto entendió el cine como una manera de comprender y vivir en el otro, es decir que todos nos conozcamos y comprendamos⁹.

⁸ Información audiovisual <https://www.escuela-tai.com/blog>

⁹ Flaherty, Griegson e Ivens: la exploración del mundo lejano y el cercano. Fundamentos estético-éticos en los orígenes del género documental <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/23/3varia/20.pdf>

La mayoría de expertos lo definen como la primera obra documental de la historia, ya que fue el primer largometraje documental comercializado, y el primer autor en captar la realidad directa de este pueblo desconocido por la gran mayoría en la época. Pero años después muchos autores e investigadores dudaron de su carácter real y documental. Salió a la luz que lo espontáneo de la película, era más bien, simulado. Además los movimientos, las acciones e incluso los encuadres son fruto de pactos tras la cámara, resultado de la obsesión por la perfección de Flaherty. El debate entre los expertos dura hasta nuestros días¹⁰.

A finales de la década de los 20, dentro de la Europa industrial el francés Jean Vigo propone un nuevo cine de tipo social, que trate de la sociedad y de su relación con los individuos y con las cosas que le rodea. Vigo defendía su proximidad

“del documental social, o dicho con más exactitud, del punto de vista documentado (que) se diferencia del documental sin más y de los noticieros semanales de actualidades, por el punto de vista definido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura (...) Por supuesto, el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor de documento de este tipo de cine.” (El punto de vista documental. 1929. Pp.134-138.)

En este nuevo tipo de documental social se puede ver claramente la gran influencia del cine experimental soviético ya que comparte muchas de sus características y recursos. Sobre todo guarda mucha relación con Vertov y su *Cine-ojo*. Estas influencias se dejan ver en su primer film *A propósito sobre Niza* (1930) obra que realizó junto al hermano de Dziga Vertov, Boris Kaufman, con lo que no queda duda de sus influencias. La obra póstuma del director se puede definir como una mirada a la sociedad superficial, que está en camino de

¹⁰ idem <http://www.afverba.com/single-post/2014/06/16/Tu-mentira-tambi%C3%A9n-es-verdad-sobre-Nanook-el-esquimal-de-Robert-Flaherty>

echarse a perder. Con esta obra quiso retratar la ciudad de Niza, a sus ricos habitantes y el ostentoso lujo que les rodeaba. Pero Vigo quería mostrar el gran contraste que se vivía en esta ciudad, por ello se adentró en los barrios más marginales. Este cortometraje muestra al espectador el gran contraste de la luz y el brillo de la zona acomodada, en contraposición a la oscuridad y malestar de los barrios más pobres y desfavorecidos. Los dos autores de la obra defendían la teoría *Kino-pravda*, debido a ello grabaron todos sus planos con cámara oculta, por lo que si las personas no eran conscientes de que estaban siendo grabadas, se podía extraer una mayor percepción de realidad. Una historia solamente visual, exenta de música, donde las imágenes derivan en un montaje experimental a la vez que descriptivo, y dónde se utiliza la cámara lenta, aceleraciones, planos rodados en círculo y amplias panorámicas.

A finales de la década de los 20, el escocés **John Grierson**, admirador de Flaherty y de Eisenstein, se volcó en la misión de **utilizar el cine como herramienta para educar a los ciudadanos en la mejoría de las condiciones de trabajo y de la sociedad en general**. Deseaba tratar temas sobre la sociedad y los efectos injustos que causaba el capitalismo. Fue productor, director, teórico y fundador del *Empire Marketing Board* (1930) Con este movimiento **nacía así el documental social**, que apuesta por el montaje creativo de las imágenes capturadas directamente de la realidad cotidiana, y que intenta mostrar los problemas y la vida de la sociedad civilizada. Grierson fue quien utilizó por primera vez el término documental en 1926, además lo conceptualizó. Lo definía como:

“El documental habrá de filmar la escena viva y el relato vivo. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno”. (POSTULADOS DEL DOCUMENTAL. 1932. P.144)

En 1930 realizó la que puede considerarse su obra maestra, *Drifters*, una película que muestra las tareas y el trabajo diario de unos pescadores en el mar del norte de Gran Bretaña. La conquista de este film se encuentra en

haber sabido reinterpretar el trabajo de los pescadores para ceder protagonismo a los misterios de la vida y el fondo marino¹¹.

Respecto a los orígenes del documental en España nos remontaremos tan sólo a 1932, cuando Luis Buñuel realizó su obra *Las Hurdes, Tierra sin pan*. No existe tan apenas ningún film documental español anterior a éste. Sí que podemos encontrar algunas piezas documentalistas que en pocas ocasiones superaban las barreras del turismo, folklore o la pura propaganda. El documental de Buñuel está considerado entre los mejores documentales antropológicos de todos los tiempos. Muestra al espectador la cruda realidad que se vivía en la comarca extremeña de Las Hurdes, una situación de injusticia social en una tierra inhóspita donde sus habitantes vivían olvidados y en una dura situación de miseria y atraso. Tal atraso que muchos de sus habitantes no habían comido jamás pan, a esto se debe el título de la obra¹².

Se puede definir a este documental como realista, a la vez que también contiene características del surrealismo. El surrealismo siempre aspiró a reflejar la realidad para encontrar elementos nunca vistos convencionalmente para construir nuevas facetas del surrealismo, que se trataba de un movimiento de protesta contra la sociedad acomodada y que tenía como eje principal el escándalo¹³.

Fue tachado, por algunos, de falsario y partidista por este documental, ya que sólo recogía una parte de los aspectos negativos. El director reconoció que en alguna ocasión si había filmado lo peor, que algunas de las escenas fueron

¹¹ La escuela documental británica <http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/09/la-escuela-documental-britanica.html>

¹² Documentales, su historia en España
<http://eprints.ucm.es/26353/7/Documentales%20%28y%20II%29%20D.%20E.%20Brisset.pdf>

¹³

esta realidad era insólita y hacía trabajar la imaginación
<http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/realismo.html>

recreadas o provocadas. Pero el cineasta recrea la realidad para mostrarla al completo¹⁴.

De vuelta al panorama del cine internacional, **a partir de la década de los 30** se produce un gran cambio en el mundo del séptimo arte, cambios formales y también cambios en la propia naturaleza del cine de la época: **El paso del cine mudo al cine sonoro**. A finales de los 20 el cine mudo había alcanzado su máxima perfección estética, el arte de la fotogenia, el lenguaje de luces y sombras, dominio de los claroscuros...Además la combinación de planos había adquirido una gran sofisticación, construyendo metáforas y poesía visual. Inicialmente los cambios al cine sonoro supusieron una regresión estética, ya que la cámara no tenía tanta libertad como anteriormente, ya que tuvo que encerrarse en un escenario insonoro y la libertad del montaje, quedó reducida y subordinada a la duración de los diálogos. El resultado de todo ello fue la predominancia de un *teatro filmado*. Así pues la mayoría del cine de esta época pierde parte su naturaleza inicial¹⁵.

Aunque en un principio parecía que el sonido restaba expresividad a los planos, pronto se supo aprovechar la expresividad y capacidad comunicativa del sonido. Algunos directores – como René Clair, Fritz Lang, Carl Dreyer... -supieron cómo descubrir, el buen uso del sonido, no solo como complemento de imagen, sino también como elemento dramático de gran poder. Además del dramatismo del sonido, se descubrió también el dramatismo del silencio, como un elemento dramático importante más, con significado propio y comunicador de emociones¹⁶.

¹⁴ El mundo injusto que denunció Buñuel

<http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/realismo.html>

¹⁵ Cine mudo

El paso del cine mudo al sonoro <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p5=2859>

¹⁶

Idem <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p5=2859>

A finales de los años 30, y principios de los 40, nacen los documentales bélicos. Debido al contexto histórico que se da en estos años, con la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, aparece un nuevo tipo de documental, que trata de reflejar la realidad y la crudeza que se vivió en estos conflictos bélicos.

La primera guerra en estallar fue la Guerra Civil de nuestro país (1936-1939). Ésta supuso un corte en la producción de la industria cinematográfica española. Las producciones privadas prácticamente se extinguieron. El cine pasa a estar además en los dos gobiernos, por lo que el cine también quedó dividido en dos bandos. Se trataban de documentales bélicos propagandísticos en su mayoría, donde se incitaba a odiar al bando enemigo, y a su vez se glorificaba las acciones del propio bando. En la zona republicana se produjeron 360 obras, mientras que 93 fueron las obras realizadas por el bando nacionalista¹⁷

La Guerra Civil también atrajo a multitud de directores extranjeros, ya que, esta contienda, despertó mucha expectación en la opinión pública del mundo entero. Algunos de estos cineastas fueron: Joris Ivens, Roman Karmen, Ivor Montagu, etc. Sin duda uno de los documentales más estremecedores de esos tres negros años, fue el dirigido por Joris Ivens: *Tierra de España* (1937). En este film contó con la ayuda de Ernest Hemingway y Orson Welles. Pero sin ninguna duda la que se ganó ser la más destacada e importante obra de la Guerra Civil fue *Sierra de Teruel* (1939) dirigida por el escritor francés André Malraux. Diversos expertos en cinematografía han destacado que esta obra es la mejor, ya que nos muestra una mirada más limpia de la guerra, también es destacable por los recursos visuales cinematográficos utilizados en ella.

Pero sin duda alguna podemos decir que el mayor golpe para el cine a nivel internacional fue la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Sin embargo, el género documental se vio influenciado por este conflicto, y surgieron nuevos

¹⁷ Según los datos ofrecidos por Magí Crusells en «La Guerra Civil española: cine y propaganda» (Ariel, 2000), https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=145#C03

directores que deseaban filmar los sucesos y las consecuencias que trajo esta guerra en la sociedad de aquellos años.

Entre los directores de esta etapa se encontraba uno de los más destacables, Humphrey Jennings. El inglés dirigió numerosos films sobre este conflicto, como el cortometraje *First Days* (1939) donde se mostraba el ambiente que se vivió en los primeros días de la guerra. Más tarde, también dirigió *Londres puede soportarlo* (1940), *Escuchad a Gran Bretaña* (1942) o *Comenzaron los incendios* (1943). Una de las características común en todos sus films es que sólo se limita a observar, no hay incitación de odio al enemigo, ni explicación, solamente la cámara observa los sucesos¹⁸.

Finalmente podemos afirmar que el género documental tuvo una etapa de máximo apogeo durante los años que duró el conflicto. Con la postguerra el documental continuó ligado en cierta manera a ella, se realizaron films como *Jasenovac* (1945) de Gustav Gavrin y Costa Hlavaty, o *El juicio de las naciones* (1946) de Roman Karmen.

El documental después de la segunda Guerra Mundial.

Tanto el cine como el género documental, pasaron por drásticas transformaciones en las construcciones narrativas, así como en los procesos técnicos de producción de contenidos, después de la Segunda Guerra Mundial. **Europa estaba en ruinas, ese era el verdadero decorado que hacía falta documentar, que ya no es intervenir.** En el cine empiezan a mostrarse los primeros ejemplos de esta forma de introducirse en la construcción narrativa, como puede ser, a través del **neorrealismo italiano**, la película *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rosellini, así como *Limpiabotas* de Vittorio de Sica. Ese estilo de mostrar las cosas tal cual son, donde las actividades cotidianas de las personas y sus quehaceres, son la parte integral del contenido, se manifiestan en numerosos directores y creadores, que se alejan de esa dirección artística elaborada¹⁹.

¹⁸ Filmografía de Humphrey Jennings <https://mubi.com/es/cast/humphrey-jennings>

¹⁹ Neorrealismo italiano <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.4.pdf>

Una tendencia que se da también en Francia y en Alemania, con ejemplos como *La batalla del riel*, de 1945, dirigida por René Clément, donde se empieza a trabajar con elementos no identificatorios, como puede ser un personaje principal, para pasar a ser un concepto, como en este caso, podría ser el grupo, la resistencia o la lucha. A través de un discurso casi documental, crudo y directo, salta la emoción en cada plano al acercarnos más a esa realidad ficcionada. Otro ejemplo, en este caso alemán, lo encontramos en *El asesino está entre nosotros*, (1946), de Wolfgang Staudte, donde se narra una de las consecuencias de la guerra, como es el tormento del recuerdo. Berlín, ciudad en ruinas y dos personajes que huyen de su pasado que no les deja.

La tendencia del "poema cinematográfico" se extendió a otros países como Polonia, con *Un paseo por la ciudad vieja* (1958) de Andrzej Munk, *Músicos* (1960) de Kazimierz Karabasz y Jan Lomnicki con *Ha nacido una nave* (1961); y a Yugoslavia, donde surgieron jóvenes poetas cinematográficos como Mica Milosevic en *Actuación gimnástica* (1962) y Vladimir Basara con *Manos e hilos* (1964).

En estos años surge con fuerza la figura del historiador documentalista que con el acceso a los archivos de noticiarios acumulados durante medio siglo, dará lugar a películas de compilación histórica que llegaron a alcanzar una gran popularidad.

Muchos cambios en la forma de contar, en qué contar y en el cómo contarlo; se vuelve a ese pasado angosto y quebrado, por lo que la figura del historiador documentalista, se producen los trabajos de archivo, que muestran a modo de compilación, una forma diferente de narrar a través del audiovisual.

Algunos de estos trabajos de compilación fueron: *París 1900* (1947) de Nicole Védère, *Cabalgata de medio siglo* (1951) y *Los años inolvidables* (1957) de Illya Kopalin, *Mein Kampf* (1960) de Erwin Leiser, *La vida de Adolf Hitler* (1961) de Paul Rotha, *Morir en Madrid* (1962) de Frédéric Rossif o *El fascismo al desnudo* (1965) de Mijail Romm

Como ya hemos comentado anteriormente, ya habíamos tratado las consecuencias para la producción del cine y el documental, en lo que respecta

a las situaciones sociales de la época. **En tan sólo treinta años, se habían producido dos guerras mundiales, con unas consecuencias, que generaron unos cambios y movimientos en la construcción del sentido fílmico.** Ocurre en cierta medida lo mismo que en el cine. Se realiza un discurso más maduro y serio, donde una serie de líneas se fraguan en un momento abrupto. Se empiezan a realizar producciones que, sin provocarlo, se acaban introduciendo en el mundo del arte, como por ejemplo en *Le mystère Picasso* de 1955, trabajo sobre la obra del autor, el cómo crea el autor, con primeros planos sobre su obra en proceso de realización. Picasso pintando tres obras, trasladando el lienzo del pintor a la imagen cinematográfica. Introducción de la voz en off del documental.

“Daríamos cualquier cosa por saber

Lo que pasaba por la mente de Rimbaud

Mientras escribía “El barco ebrio”.

En la mente de Mozart

Mientras componía la Sinfonía Júpiter.

Por conocer ese mecanismo secreto

Que guía al creador en su arriesgada aventura.

Gracias a Dios, lo que es imposible en la poesía i la música

Es posible en la pintura.

Para saber lo que ocurre en la mente de un pintor

Sólo tenemos que seguir sus manos.

Verán la extraña aventura del pintor

Camina, se desliza equilibrándose en la cuerda floja.

Una curva le dirige hacia la derecha

Una mancha lo empuja a la izquierda.

Si se recupera mal

Todo se derrumba, todo se pierde.

El pintor avanza a tientas, como una mente ciega

En la oscuridad de un lienzo en blanco

Y la luz que aparece progresivamente.

*El pintor la crea, paradójicamente, acumulando negros.
Por primera vez, este drama cotidiano y privado
Del genial hombre ciego
Se presentará frente a un público,
Ya que Pablo Picasso ha accedido a vivirlo hoy
Frente a usted, con usted²⁰.*

La sangre de las bestias, un documental francés de 1949, dirigido por Georges Franju, nos lleva, a través de un relato carente de estímulos donde la emoción juega un papel inexistente, nos lleva a describir de una forma natural, pero al mismo modo, brusca, la matanza de un caballo blanco, corderos y terneros. Son veinte minutos de documental, donde parten delo general (te dicen lo que va a ocurrir), hacia lo particular. Un amalgama de elocuencia, simpleza, simbolismo y brutalidad plástica.

Se va entrando en una época donde el documental se valora desde una posición más directa, sin amalgamas y con sentido de espacio por ocupar. Entramos en una dinámica, donde la tecnología empieza a ayudar, ofreciendo cámaras más ligeras, pudiendo llevarlas encima por más tiempo y con posibilidades artísticas y de encuadres mucho mayores. La voz en voz va desapareciendo, siendo la dinámica del péndulo la que se establecerá con más ímpetu; reacciones a los espacios que llevan años copando, lo obsoleto, lo caduco²¹.

Farrebique ou les quatre saison. Documental francés de 1949, dirigido por Georges Rouquier. Es un documental realizado mientras la segunda guerra mundial seguía en pie y el director, se mete de lleno en una familia campesina, conviviendo con ellos durante más de un año y; serán ellos los protagonistas de la historia, que sin revelarse ante la cámara, llevarán al espectador hacia un relato de la vida cotidiana campesina, al puro estilo directo y teniendo como hilo conductor o nexo de unión, las estaciones del año.

²⁰Texto voz en off <http://escoladepintura.es/wp-content/uploads/2015/05/Introducci%C3%B3-veu-en-off-del-documental.pdf>

²¹Proyecto de graduación http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/329.pdf

A **mitad de los años cincuenta**, llegamos a lo que se denomina como **cine directo**, que no fue más que como comentamos anteriormente, una sucesión de movimientos influyentes, que fueron definiendo unas formas diferentes a como se producía el contenido documental. Resulta lógico pensar, que después de la Segunda Guerra Mundial, la construcción fílmica y su sentido, tenían que dar giros en forma de movimientos. Así pues, en Francia tenemos el movimiento “**nouvelle vague**” y su variante el “**cinema verité**”, mientras en Gran Bretaña aparecía el llamado “free cinema”, que arranca en el documental antes de adentrarse en la ficción.

El cine directo, **es el que incide más en realidad como parte de la construcción del sentido**. No pueden ser los elementos externos los que den sentido al contenido. Es por ello, que se alejan del valor de la intervención, en pos de la espontaneidad, la naturalidad, la visión directa sin reconstrucción. Reconstruir es para ellos sesgar parte de la realidad y dotarla de un significado manipulado²².

El “cinema verité” y el “direct cinema” se beneficiaron del uso de nuevas cámaras más ligeras y de modernos equipos para captar sonido directo pero, sobre todo, se apoyaban en los principios de Vertov de captar la realidad y la vida de manera espontánea y natural sin la intervención de la puesta en escena ni de la reconstrucción documental. Esa manera natural de representar la realidad, no sólo vino acompañada de los condicionamientos sociales de la época de la posguerra, en la que la barbarie se mostraba impune en la vida de las personas.

La reconstrucción se vio relegada por ruptura con la forma y el contenido. **Lo que había que contar era diferente y la forma de hacerlo, también**. En la forma, es donde encontramos los avances tecnológicos, que posibilitaron la producción documental diversificada, así como la aparición de nuevos géneros documentales. Pasamos de cámaras pesadas de 35mm y sonidos estáticos, a cámaras ligeras, de formatos de 16mm, sonidos sincronizados, negativos de

²² Jean Rouch: El cine directo y la Antropología Visual http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3206/pdfs/96_98.pdf

mayor sensibilidad, objetivos más luminosos y un avance interesante de contar, que no es más que el zoom de objetivo, que permitía sobre todo, versatilidad y rapidez; avances tecnológicos que permitieron una producción documental más diversa, liberada y creativa.

El “**free cinema**” británico“, es otro de los movimientos o variantes, que ocurre en Gran Bretaña sobre 1955. Una serie de elementos caracterizaba la línea de este movimiento, que venía acompañado de otras manifestaciones como eran el Nouvelle Vague y el neorrealismo italiano. El menor coste del equipamiento técnico, unido a la versatilidad y movimiento, el free cinema británico, **se introduce en lo que podría decirse como cine de ficción, pero con la técnica documental. Se huye de los decorados, los presupuestos son ínfimos, la utilización de la luz natural, sin alterar los elementos de composición.** También introducen innovaciones dentro de la técnica narrativa, como puede ser el travelling subjetivo, el campo y contracampo o la superimpresión de imágenes. La temática estaba enfocada sobre todo hacia la clase trabajadora industrial, así como la geografía de los alrededores, pero manteniendo una línea crítica e irónica²³.

Encontramos producciones como *O Dreamland*, de Lindsay Anderson 1953, documental sobre un parque de atracciones, profundamente irónico; *Thursday's Children*, documental del mismo autor, sobre un centro para niños con discapacidad auditiva. A través del juego de palabras y símbolos, nos describe la práctica de aprendizaje de esos niños.²⁴

Momma Don't Allow, de 1955 y dirigida por Karel Reisz, que a través de la grabación con cámara en mano, mostraba el espectáculo nocturno del “Wood. Green Jazz Club” en el norte de Londres, que recrea los momentos de ocio de la juventud trabajadora inglesa de los años 50 (los “teddy boys”).

²³ Free cinema, observación en

16mm [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Free_Cinema_\(5801\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Free_Cinema_(5801).pdf)

²⁴ MEMORIA HISTÓRICA

Y CINE DOCUMENTAL.

ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE <http://www.ub.edu/congresocine/wp-content/uploads/2015/06/ACTAS-IV-CONGRESO-INTERNACIONAL-DE-HISTORIA-Y-CINE-DOCUMENTAL.pdf>

Together, de Lorenza Mazzetti 1956, es otra propuesta clara de la intención comunicativa de la posguerra, con elementos que rompían con las formas de tratar los contenidos. A través de la experiencia de dos jóvenes sordomudos, nos relata en casi una hora de duración, esa sociedad que desprecia a los débiles o a los diferentes; lugar donde lo único semejante es la crueldad.

Every Day Except Christmas, de Lindsay Anderson, 1957, es un bello ejemplo de esa naturalidad con la que se querían mostrar las acciones cotidianas. Anderson se pasó muchas noches con los trabajadores del mercado, y el rodaje se efectuó sabiendo lo que hacían, pero de forma improvisada. Fueron cuatro semanas de rodaje y se grabó tanto material, que el tiempo que tenían pensado de documental de un máximo de veinte minutos, les llevó a realizarlo de cerca de cuarenta minutos. Uno de los postulados de este y los demás movimientos de la posguerra, eran que no existían normas que se impusieran sobre el mensaje que se quería transmitir, por lo que, como ocurrió en este caso, decidieron romper con lo establecido previamente y cambiar el tiempo de duración, en pos del mensaje. Esa es la verdadera razón de la “poesía de la vida cotidiana”.

We are the Lambeth Boys, de Karel Reisz 1957. Documental sobre las actividades cotidianas del “Lambeth Youth Club”, un grupo de jóvenes cockneys , en el Londres de finales de los años 50

Terminus, de John Schlesinger 1961 Un día en la vida de una estación de ferrocarril.

A Hard Day's Night, dirigida por Richard Lester, en 1964. Usualmente clasificado como un film de ficción, realmente es documental promocional de los Beatles (una gira de tres días en tren) y sobre la histeria colectiva que provocaron. Su marcado toque surrealista, la ruptura espacio, es lo que le otorga ese toque distintivo.

El cine documental en las décadas posteriores, también se fue transformando, pero más que en sus movimientos o rupturas narrativas con lo previamente establecido, fueron los avances tecnológicos y la estabilización social, los que hicieron que en gran medida, el cine y el documental se introdujeran en los hogares. Las categorías se seguían manteniendo, el documental performativo, el cine directo, el documental de observación...El cambio drástico, se produjo en la difusión de los televisores en los hogares, que permitió, gracias a su gran poder divulgativo, que se realizaran muchas producciones.

En esa época, concretamente **a partir de los años 60**, nació una nueva especie de categoría documental, que fue el de llevar la música al cine y al documental, con un protagonismo esencial y primario, llevando el nombre de **Rockumentary**²⁵.

A pesar de la creciente producción y del dicho auge comercial, la investigación sobre documental musical y su análisis a cargo de teóricos del cine es escasa. Su alusión dentro de los estudios cinematográficos se debe, principalmente, a su relación con el cine directo en donde los investigadores Kristin Thompson, David Bordwell y Brian Winston lo consideraron “El más generalizado uso del Cinema Directo” y “el bolso de mano causal y estético del cinema directo que casa perfectamente con el anárquico y opuesto mundo del rock”.

Reconocido por su amplia producción de ficción, Scorsese cuenta en su filmografía con documentales musicales: *The Last Waltz* (1978), *No direction home* (2005) y *George Harrison: Living in the Material World* (2011). Además, editó el famoso documental *Woodstock: 3 days of peace & music* (1970), dirigido por Michael Wadleigh, y produjo la serie *The Blues* (2003), en la cual diferentes directores realizaron una película sobre blues.²⁶

²⁵ El documental musical y la audiovisualización de estéticas marginales <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/36453/Pages%20from%206-10.pdf?sequence=1>

²⁶ Cine y músicas populares urbanas https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/41187/1/Quaderns-de-Cine_09.pdf

No en todos los lugares el cine y su experimentación tuvieron el mismo camino a recorrer. **En el caso de España, vivió particularmente una historia diferente, prácticamente, debido a la Guerra Civil y su posterior reinado de la dictadura de franco.** El cine asociativo está muy presente en la producción audiovisual española. El movimiento cinecubista fue uno de los propios de este país, que en los comienzos del siglo veinte, ya se encontraba en todos los rincones del país. La guerra y la dictadura se encargaron de aniquilar esa forma expresiva. Tuvieron que pasar treinta años, para que volviera a resurgir, esta vez, con direcciones hacia el carácter político. La dictadura no permitía ese tipo de contenidos, sobre todo, porque empoderaban a las clases sociales, les daban motivos para no quedarse quietos. **A través de circuitos clandestinos y alternativos, circulaban los contenidos, todos con un gran carácter social y reivindicativo.** El cine militante, abrió una ventana desde la que se podía ver; esa forma de reivindicar, no era solamente cine, sino una acción de respuesta, una reacción ante la censura y la crueldad que supone, hasta el no poder expresar²⁷.

Resulta por ello, el caso español en la producción audiovisual, un caso aparte en esos años. La censura, que se encargaba de hacer la revisión de los contenidos y sesgar la información que ellos no querían, hacía muy difícil y complicado contar una historia y aún menos, con tintes parecidos a lo real.

Encontramos producciones como *Canciones después de una guerra* de 1971, dirigida por Basilio Martín Patino, que es una mezcla de ficción y documental y que no pudo ser estrenada hasta la muerte del dictador; un documental a modo de archivo histórico de esa España de la guerra y la vida cotidiana de las gentes. La realidad que se quería ocultar, era la misma que la que se vivía, por eso, el cine se consideraba como un alentador del sentimiento antipatriota y había que anularlo²⁸.

²⁷ Cooperativas independientes y cambio social. las raíces del cine ciudadano en las grietas de la industria Roberto Arnau Roselló <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1463823>

²⁸ UNA APROXIMACIÓN A LA CENSURA EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO

<http://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/Una%20aproximacion%20a%20la%20censura%20en%20el%20cine%20espanol%20durante%20el%20Franquismo.pdf>

Más casos encontramos, como por ejemplo, *Caudillo*, del año 1977, dos años después de la muerte del dictador, donde relata de forma directa e hipócrita una biografía del hombre que censuró y ultrajó la vida de los españoles durante cuarenta años. *Queridísimos verdugos*, otro producto que describe la vida y experiencias de tres verdugos, que se encargaban de ajusticiar a los condenados a muerte, casi siempre, por delitos políticos. En este caso, era un alegato contra la pena de muerte, que fue erradicada en la democracia. Son en esos años posteriores a la muerte del dictador, salen a la luz numerosas producciones, teniendo como ejemplo *El desencanto* de 1976, de Jaime Chavarri, donde se ponen a enfrentar las realidades una familia, podríamos decir, de los bien vividos, bien hablados, bonita dictadura, elegante y justa (así debían pensar en sus adentros); junto al pasado que les sacaba a la luz lo miserables que eran sus formas de vida. En *La vieja Memoria*, a modo de testimonio de la memoria y repaso del pasado, se analizan los dos bandos, con material de archivo, donde indaga en investigaciones ignoradas. Son más las películas, documentales y directores que fueron saliendo esos años. Podríamos nombrar a Fernando Ruiz Vergara, con *Rocío*, que con una maestría propia de un gran observador, va mostrando el fanatismo religioso de la romería de Almonte. Ver ese documental, es como transportarte a una dimensión que no conocías. Resulta demoledor, directo y ácido, fue duramente criticado y censurado y eso que ya estábamos en democracia.

La producción **audiovisual en los 80** y posteriores años, **ya estaba consolidada y extendida en los hogares**, con los avances tecnológicos, por lo que se podían producir contenidos para **la televisión**, algo que normalmente se quedaba en las salas de cine, se empezó a visionar desde casa, de forma masiva, en todo el mundo desarrollado. Las modalidades siguen manteniéndose; el documental de observación, el militante, el cine directo, pero cada vez más, se produce para la televisión. **Los documentales de la naturaleza**, como es el ejemplo en España, con Félix Rodríguez de la Fuente y su serie documental tan famosa de los años setenta *El Hombre y La Tierra*, que millones de personas seguían por televisión y donde gracias a ese nuevo concepto de contar la naturaleza en su forma salvaje, llevó a que se tomaran

medidas protectoras, por parte del Gobierno, para proteger la flora y fauna españolas, especialmente, Doñana, el lobo y el oso pardo²⁹. De hecho, Somiedo, en Asturias, fue declarado parque natural y reserva de la biosfera, gracias en gran medida, a ese documental y la devoción con la que Félix Rodríguez, nos introducía en ese mundo.

También empezaron a proliferar **series y contenidos documentales**, pero con un **carácter más comercial**; dado que la globalización lo engloba todo; la producción documental “en serie”, también se había producido, buscando cada vez más, esa sensación de realidad, donde los ordenadores empezaron a encargarse de conseguir esos efectos tan reales. Las características principales de esos tiempos, discurrían entre este tipo de direcciones.

- *Eliminación de elementos narrativos que lo emparentaban con el drama y que lo habían convertido en una variante de los géneros propios de la ficción.*
- *Desaparición de recursos como la narración, la presencia de un personaje y la estructura tradicional de tres actos*
- *Sin voz humana, sin explicaciones orales, todas estas cintas concentran su poder narrativo en una mezcla, aparentemente casual, de imágenes, música y sonidos naturales o artificiales.*
- *Trata que la realidad mostrada asuma el mayor peso del sentido, anulando al máximo posible la presencia del autor como articulador del discurso³⁰*

Encontramos ejemplos dentro de estos años, como *Powaqqatsi* (1988) también titulada: *Powaqqatsi: Life in Transformation*, *Koyaanisqatsi* (1982).

Nuevas formas documentales siguieron implementándose, a modo de respuesta sobre los acontecimientos sociales de la época. **El falso documental** o el **cine de ensayo**, dos grandes movimientos o formas de

²⁹ TESTIMONIO PERSONAL DE CARLOS SANZ, ACERCA DE SU COLABORACIÓN CON FÉLIX RODRÍGUEZ DE LA

FUENTE http://carlossanzamigolobo.com/carlos_sanz_y_el_hombre_y_la_tierra.html

³⁰ CINE DOCUMENTAL DE LOS AÑOS 80

<http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/indice.htm> junto con <https://prezi.com/ge9li8wbfwfl/cine-documental-de-los-anos-80/>

expresión, que tuvieron mucho que decir y que hoy en día, siguen en auge, sobre todo, el falso documental. El **cine ensayo**, podría definirse así: “**escribir un ensayo sociológico en forma de novela, disponiendo sólo de notas musicales**”³¹.

Los máximos exponentes de esta corriente, son los directores Chris Marker, con *La Jetée*, *Dimanche à Pekin*, *Le Mystère Koumiko*, *Le Train en marche*, *Le Fond de l'Air est Rouge*, *2084*, A.K. Akira Kurosawa, *El último bolchevique*, *Le Souvenir d'un Avenir*. Jean Luc Godard con ejemplos como pueden ser, *Al Final De La Escapada*, *Vivir Su Vida*, *El Desprecio*, *Banda Aparte*, *Pierrot El Loco*, *Lemmy Contra Alphaville*, o también *Deux fois cinquante ans de cinéma français*, *L'origine du XXIè siècle, pour moi* y *Notre Musique*³². De Harun Farocki, podemos encontrar, *Die Worte des Vorsitzenden*, *Nicht lösbares Feuer*, *Zwischen zwei Kriegen*, 1978 (Entre dos guerras), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, *Gefängnisbilder*, *Auge/Maschine*, *Die Schöpfer der Einkaufswelten*, *Erkennen und verfolgen*, 2003 (Reconocer y perseguir), *Memories*. Y el último director al que referenciamos, es Marlon Riggs, con producciones como *Ethnic Notions* 1987, *Tongues Untied* 1988; *Color Adjustment* 1989, *Non, Je Ne Regrette Rien (NoRegret)* 1992 y *Black Is...Black Ain't*, de 1994.

El **falso documental** también jugó un papel muy importante en las últimas décadas, aunque no es un término nuevo. Se discutió en su día sobre si esa forma de realización era un género documental, encontrando una definición aproximada al género. Según Roscoe **El falso documental subvierte al documental clásico mediante tres vías** (degree) (2001, págs. 64-75):

- **Parodia**: falsos documentales como *The Rutles* (1978) o *This is Spinal Tap!* (1984) se apropian de temas y estética de un tipo de documental (en estos casos se parodia los Beatles y su atención mediática y los rockumentary de las hair-band de los setenta).

³¹ Jean-Luc Godard

³² Breve descripción biográfica de Godard <http://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/jean-luc-godard/>

- **Crítica:** en comparación a éstos, los falsos documentales paródicos son bastante benevolentes. El ejemplo ofrecido por Roscoe es *Bob Roberts* (1997) que va más allá de la parodia y explota las posibilidades satíricas del formato. En esta película se critica el sistema democrático estadounidense.

- **Deconstrucción:** La apropiación “hostil” de los códigos del documental para utilizarlos en contra del documental y criticarlo tanto a nivel formal, como de contenido. En estos documentales, como *Man Bites a Dog* (1992) se deconstruyen las convenciones mismas del discurso documental e informativo con tal de que la audiencia participe de la reflexión que la película hace sobre el documental.³³

“Si bien los documentales reflexivos y performativos muestran cuán elástica es la verdad y sirven para desestabilizar cualquier adherencia a la noción de que existe una única Verdad, no se cuestionan que haya una verdad que alcanzar.”
(Roscoe & Hight, 2001, pág. 182)

Ejemplos de productos audiovisuales falsos los podemos encontrar en: LA GUERRA DE LOS MUNDOS (Orson Welles, 1938); LA VERDAD SOBRE EL POLO NORTE (Frederick Cook, 1912); ALTERNATIVA 3 (Anglia TV, 1979); OPERACIÓN LUNA (William Karel, 2002); FRAUDE (Orson Welles, 1973); LA COSECHA SUIZA DE ESPAGUETIS (BBC, 1957); 101 ACTOS DE AMOR (Eric Jeffrey Haims, 1971); EL INCIDENTE DEL LAGO NESS (Zak Penn, 2004); VIVA LA REPÚBLICA (Pastor Vega, 1972), etc. Es una larga lista casi incontable de productos de ese género. En algunos de ellos, la pretensión no es engañar, pero otros sí tienen esa idea, por lo que el género de falso documental, abre una dimensiones creativas, que superan a los de otros géneros, en lo que a soluciones imaginativas y picardías se refiera.

2.4. Tendencias del cine documental en el siglo XXI

El verdadero auge, relance y expansión del cine documental, no fue otro más que el avance tecnológico, que creció exponencialmente, con la llegada de las tecnologías digitales. Ese fue **el verdadero cambio; el tener dispositivos capaces de almacenar grandes cantidades de información;** en poder

³³ Falso documental, Mar López Ligeró UOC (UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA)

capturar, reproducir, trasladar y editar, casi en tiempo real, donde la tecnología convierte los efectos especiales en una realidad nunca antes vista; y encima, todo al alcance de cualquier persona. Producir ya no es costoso (sigue siéndolo, pero las posibilidades son mucho más amplias que en los años anteriores).

La sociedad contemporánea, es una sociedad que en su vida cotidiana, tiene integrado el concepto de software en todas las facetas; La tecnología digital, ya forma parte de la cultura contemporánea³⁴

El Documental, según la RAE, “es aquella película cinematográfica o programa televisivo que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, conocimientos, etcétera, tomados directamente de la realidad.” En la actualidad este concepto queda caduco, ya que el concepto documental se encuentra en una constante evolución, y cada vez más se están originando nuevas tendencias e hibridaciones³⁵.

En los documentales del siglo xxi se están incorporando elementos visuales y formales que antes eran parte de otros géneros, pero cabe destacar que se está constituyendo un nuevo lenguaje documentalista basado en la hibridación. Ya no se trata de testimoniar la realidad de la manera más objetiva posible, sino comunicar un aspecto de esa realidad del modo más efectivo posible, a través de diferentes técnicas y aspectos audiovisuales.

Como Lipotevsky, en su libro La Gran Pantalla, analiza la reconfiguración del género documental a partir de la ruptura entre los límites del cine de la realidad y cine de ficción, a partir de la búsqueda de nuevos modos de expresión más impactantes, subjetivos o dramáticos.

Ya hablamos **no de movimientos, sino de tendencias**; algo así como una moda, pero que se genera por el gran cúmulo de condicionamientos sociales, que se van produciendo en el cine documental de la era digital.

³⁴ Lipotesvky, La Pantalla Global, Madrid, Anagrama, 2009

³⁵ <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=documental>

Encontramos cuatro tendencias formales, que son: el documental de **hypermontaje**, el documental **pictoralista**, el documental **collage** y el documental **animado**. Existen muchas otras tendencias, pero estas cuatro, engloban prácticamente las demás, junto con el documental interactivo, o también lo que podría denominarse, como Neodocumental.

Son las herramientas digitales las que permiten este tipo de tendencia. Es decir, es casi un proceso inverso. Es la tecnología la que hace que se produzcan tendencias, que deriven en distintas formas de producir contenidos audiovisuales. Programas como Premiere, Autodesk, After Effects, Final Cut, Adobe Flash, Sony Vegas, Da Vinci RESolve, etc; la mayoría de ellos, son parte del cambio que se produce en la creación de contenidos.

El documental de Hypermontaje³⁶, es el **conjunto de la información audiovisual, dentro del espacio y el tiempo**. Es a través del ritmo, de su montaje rítmico, con planos cortos, lo que logra visualmente establecer una conexión entre lo visual y la cadencia. Emula en cierto sentido a otros géneros que utilizan el montaje rítmico, como pueden ser el vídeo musical o la publicidad³⁷. Un ejemplo, lo podemos encontrar en *No Maps for These Territories*, de 2002, dirigido por Mark Neale, donde se recrea una entrevista a un escritor de ciencia ficción, que reflexiona sobre cómo ha ido evolucionando la cultura a través de estos últimos tiempos. A partir de ahí, se mezclan planos con otro tipo de relaciones, segmentando las imágenes en capas y enlazándolas con diversos efectos, creando otro tipo de composición. El mensaje que quiere transmitir más o menos, es una crítica al exceso de información, que se encuentra intermediado sistémicamente. También encontramos otros documentales, como pueden ser *Surplus*, de 2003. Un documental que mete caña a la sociedad, trasladando el discurso, hacia el hiperconsumismo que ya habla Lipovestky, en su libro *La Cultura Mundo*. *Existen*, es un documental del 2004, de Esteban Insausti, que muestra la cotidianidad de enfermos mentales de la ciudad de La Habana. *The*

³⁶ Presencia e implantación del documental interactivo

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5287853.pdf>

³⁷ El documental cinematográfico: lo digital y las óperas primas

http://www.hermescomunicacion.net/publicacion/enero2013/01_2013/el-documental-cinematografico-lo-digital-y-las-operas-primas/

Corporation, del año 2003, dirigida por Marc Achbar, también describe de modo ácido y convulsivo, la sociedad enferma y las grandes corporaciones. En general, este tipo de forma de utilizar los recursos, es muy eficiente, porque muestra un discurso fresco y que llega fácilmente al entendimiento por parte del espectador.

El documental **pictoralista** es otro de las vertientes o corrientes formales del documental. Es un concepto que viene ya de la época de finales del siglo diecinueve, donde lo que predomina en la era digital, es la manipulación de la imagen o vídeo, tanto en el color, textura, matices, formas, luminosidad, etc. Con esta intención manifiesta, **lo que se pretende, es que el resultado final de la producción, se acerque más a la visión del creador, que a la realidad que se mostraba ante sí o ante la cámara.** Es por ello, que se añade una energía visual diferente. Un ejemplo, se encuentra en el documental *Rize*, 2005, del director David LaChapelle, que realiza una expresión artística sobre la opresión, las bandas y a delincuencia, a través del denominado fenómeno Krumping³⁸. También lo encontramos en *When the Levees Broke*, 2006, dirigida por Spike Lee, es un documental sobre la devastación que provocó el huracán Katrina en Nueva Orleans. Es un documental que atrae, aparte de la crudeza de los efectos del huracán, por el grandioso montaje que realizaron, para que pudieran montar cuatro horas de documental sin narrador y que encima, fuera un éxito. *La fortaleza asediada*, 2006, de Philippe Calderón, narra la vida de una comunidad de termitas en la estepa africana. *El viaje del emperador*, 2005, dirigida por Luc Jacquet, es un precioso documental sobre la emigración de los pingüinos en la Antártida. Relata todo el recorrido de cientos de miles de pingüinos que se adentran en esas aguas gélidas, para reproducirse y perpetuar a especie. Es la forma del tratamiento, la que dota a este documental de un carácter pictórico, con un ritmo tonal espectacular.

El documental de **collage**, es otra de esas variantes, que no géneros en sí, que como dice su nombre, se basa en una **composición variopinta**, de fragmentos de múltiples dispositivos y autores, **con el fin de rejuntarlo**, para dotarlo de otro significado diferente, o mejor dicho, **para crear un significado con**

³⁸El Krumping <http://www.encuentrosconelbaile.com/articulos-de-baile/844-el-fenomeno-del-krumping>

significantes aislados entre sí³⁹. Se presenta una nueva temática con esa forma de trabajo. Puedes disponer de todo el material que quieras, para descomponerlo y volver a juntarlo, creando algo diferente; esa es su única base formal. Encontramos un ejemplo en el documental *Body song, 2003*, dirigido por Simon Pummell, en el que empieza a articular fragmentos de soporte audiovisual, de todo tipo; además daba igual la época o el lugar; su intención, era hacer de esos trozos una historia que contuviera las siguientes partes: nacimiento, reproducción, sueños y muerte. Esa era su base argumental. Utilizó todo tipo de archivos, desde militares, médicos, institucionales, agencias de noticias, etc. Casi da la sensación de haberlo capturado todo, para que puedas estar en todas partes en el mismo tiempo. Otros productos que podemos encontrar son entre otros; *Panorama efímero, 2004*, de Rick Prelinger, que utiliza un tratamiento similar al anterior, pero con el punto de vista centrado en el cine.

Una visión retrospectiva, para comprender la parte de la historia desde que se creó el cine. *Perro negro, 2005*, dirigida por Peter Forgács, se introduce en lo cotidiano, a través del collage de videos caseros de amateur, realizados en los años treinta y cuarenta. Muestra de esa forma, una parte peculiar desde una perspectiva deformada, de la guerra civil española. Por último, queremos nombrar a *Life in a Day, 2011*, dirigida por Kevin McDonald, que es una muestra de lo que un documental de collage puede llegar a interactuar con el resto del mundo. Es en realidad un experimento, donde se le pedía a los internautas, que se filmaran un día en su vida y lo subieran para que ellos pudieran crear un documental del ser humano en el mundo en un día.

Concretamente, fue el 24 de julio de 2010 el día escogido para la captura. Con un resultado de una película de hora y media de duración, se muestra de forma sencilla y a la vez elegante, ese universo que quería transmitir el director con las partes separadas.

El **documental animado** es una de las formas emergentes de estos últimos tiempos. Con los recursos tecnológicos, sobre todo con programas como

³⁹ ¡Rayógrafos y centellas! Usos del collage en los primeros documentales de vanguardia
https://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/semilla/proyecto/material/publicaciones/Rayografos_y_centellas_Usos_del_collage.pdf

comentamos anteriormente, como puede ser Adobe Flash, o en sentido profesional, Autodesk Maya. **Ya no es la fantasía o la imaginación, como se venía produciendo en el género de animación**, sino que se hibrida hacia una serie de características diferentes. Ahora también se pretende testimoniar la realidad, pero con una visualidad que la animación confiere, de subjetividad. Es en ese sentido, donde las dos características convergen y permiten integrarse en una tendencia con claras pretensiones. Aquí ya no se pretende un resultado bonito y pictórico, sino las nuevas formas para poder expresar y definir a través del uso de herramientas digitales. En el cine de animación, podemos encontrar numerosas producciones, **donde el mundo subjetivo del ser humano, utiliza la forma objetiva de representar a través de la animación**. El ejemplo que citaremos, es *Waltz with Bashir*, que es un Documental animado sobre la matanza de refugiados palestinos en Sabra y Chatila (Líbano) en 1982. Una noche, en un bar, un viejo amigo le cuenta a Folman una pesadilla recurrente en la que le persiguen siempre 26 perros. Los dos hombres llegan a la conclusión de que la pesadilla tiene que ver con una misión que realizaron para el ejército israelí durante la primera guerra con el Líbano a principios de los años ochenta. A Folman le sorprende el hecho de no recordar nada de ese periodo de su vida. Intrigado, decide hablar con viejos amigos y antiguos compañeros dispersados por el mundo entero. Necesita saber la verdad acerca de esa etapa y de sí mismo. Poco a poco sus recuerdos reaparecen bajo la forma de imágenes surrealistas⁴⁰. Una puesta en escena de un despliegue artístico, que trata un tema demasiado real como para que la animación juegue un papel ilusorio. Con *Ryan*, de 2004 y dirigida por Cris Landreth, que es una animación que relata la vida del animador Ryan Larkin. Es un documental que integra fragmentos creados por el animador, junto con el creado por el director, para no solo contar una historia, sino en gran medida, introducir el valor subjetivo del personaje y persona, que además truncó su vida por las adicciones a las drogas y en ese recorrido que presentan, como esa pérdida de la conexión con la realidad que se representa.

⁴⁰ Sinopsis del documental <https://www.filmaffinity.com/es/film677305.html>

2.5 Aproximación al género documental escogido

Fueron varias semanas debatiendo cuál era nuestro género documental. Como se recoge en el marco teórico y en la aproximación teórica al cine documental, existen numerosas formas de definir un producto documental. Es ahí, cuando entramos en el terreno de la ficción- realidad; donde nuestro documental sería de ficción, aunque lo que se representa, no es ajeno al espectador, también se acerca a los aspectos realistas, porque no utilizamos decorados, no intervenimos en la acción. Salieron más palabras, en torno a la objetividad-subjetividad. Nos inclinamos por la subjetividad, utilizando a modo de conexión, elementos objetivos; es decir, nos dirigimos hacia la reflexividad, volverse interiormente hacia la propia realidad, a través de elementos visuales objetivos y subjetivos al mismo tiempo.

Conectamos bastante con tres modelos, que son el modelo observacional, el poético y el reflexivo; sobre todo en lo que se refiere a lo circunstancial, a la subjetividad, a los elementos introspectivos, a la palabra hecha imagen y la imagen es una frase. Es por ello, que creemos que el documental que hemos realizado, forma parte de una hibridación de tipologías o formas documentales. El modelo performativo también forma parte de la intencionalidad que tenemos depositada en el documental, porque entramos en un modo de vivencia subjetiva, en la que el protagonista a través de la voz en off, subjetiva sobre la realidad que se trasmite en las imágenes. En el apartado de argumentaciones discursivas, explicaremos más a fondo los detalles de los elementos del discurso que hemos trabajado en el documental.

3. ARGUMENTACIÓN DE LAS DECISIONES DISCURSIVAS

En este trabajo, hemos pasado por innumerables problemas que nos hemos ido encontrando desde el principio. Como comentamos en la justificación, fue un tiempo largo el que estuvimos decidiendo el tema a escoger, ya que el que teníamos dispuesto, falló a última hora. Una vez decidido el tema que trataríamos, fue cuando nos encontramos con las decisiones técnicas; que para nosotros tenían un sentido mucho más amplio que el que suele dársele. El tema no era fuerte y el mensaje que se quería transmitir, no tenía la suficiente pegada como para que pudiera ser atrayente, pero conseguimos darle forma y contenido.

Antes de continuar, vamos a contar unas premisas previas que nos impusimos antes de empezar a planificar el documental. La idea que teníamos en un principio y que ya narramos en la justificación, era la de grabar a un interno del centro penitenciario Castelló II. Dentro de esa idea, nos marcamos unas directrices, que iban muy encaminadas o eran parejas, en lo que se denominó Dogma 95⁴¹. No en el sentido de luchar contra ninguna tendencia, dado que apenas estamos empezando a rascar este terreno comunicativo, sino sobre todo, **para poder dotar al contenido, de una cercanía a la realidad, sin ningún tipo de intervención por parte nuestra.** Del manifiesto que el grupo de cineastas que crearon el Dogma, tuvimos en consideración las siguientes:

El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio). Esta parte no la tuvimos en consideración a medias, porque también grabamos interiores. Pero si **tuvimos en todo momento en cuenta en la toma de decisiones, que no intervendríamos en los planos.**

El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).

⁴¹ <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>

Nos hubiera gustado haber trabajado de esa forma, pero con el escaso nivel de conocimiento y preparación, vimos que **resultaba muy difícil no introducir música externa; eso sí, los sonidos son los propios de las escenas.**

La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento -o inmovilidad- conseguido con la mano están autorizados. Este fue un pilar que no podíamos sostener. Hay que producir muchos contenidos y estar asumiendo las reglas durante mucho tiempo, para poder realizar algo así en un trabajo de final de carrera. Si en el sonido ya vimos que introducir la música en la misma escena era complicado y arriesgado, aquí supimos desde el primer momento, que no podíamos realizarlo cámara en mano. Son muchos los planos estáticos, donde buscábamos unos encuadres determinados y ese equilibrio resultaba vital para nosotros; **no podríamos haber rodado cámara en mano este producto en concreto, por lo que utilizamos trípode en muchas de las tomas, y también un estabilizador** electrónico de tres ejes, zhiyun crane, que nos permitía efectuar travelling o panorámicas con un buen cierto grado de estabilización.

La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara). En este apartado, fuimos sagrados; todas nuestras tomas, tienen la iluminación propia del lugar; **no alteramos en ningún plano, la situación lumínica existente** y por supuesto, decidimos hacerlo en color, porque **necesitábamos esa gama de tonos tan característicos de las tierras mediterráneas.** Para nosotros, el color delega en un estado mental y su conjunto, genera una atmósfera, que comunica sin palabras; es pues, que decidimos desde el primer momento, que teníamos que realizarlo en color. El color jugó un papel muy importante para nosotros y parte de las complicaciones que tuvimos en el rodaje, estaban en ese apartado. Aparte del color, en la iluminación quisimos introducirnos en sus formas, por lo que rodamos principalmente, por la mañana, entre las ocho y nueve, a mediodía, entre las cinco y las siete de la tarde y a partir de las diez de la noche

Los trucajes y filtros están prohibidos. Este apartado lo trabajamos sobre todo en el montaje, donde no hemos utilizado prácticamente ningún recurso del programa de edición; **si acaso, algún fundido, a modo de elipsis**, pero hemos intentado mantener una dirección purista. **Tomamos la decisión de no repetir las tomas, un plano, una toma**, tan sólo en algunos planos que nos eran imprescindibles, realizamos dos o tres tomas para asegurar el momento que queríamos registrar; pero en alguno de ellos, estuvimos más de una hora esperando a que ocurriera la cadencia que perseguíamos. Son más de setecientos planos diferentes los que grabamos para la producción del documental.

La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etc., en ningún caso). No, ya comentamos anteriormente, que no introducimos ningún elemento que no estuviera ya dispuesto, además, nuestra línea no va en esa forma de tratamiento. Es más, ya comentamos, que las localizaciones las teníamos claras, pero luego, teníamos que esperar en muchas tomas, que algo ocurriera y grabarlo, **en todo momento hemos intentado huir de la superficialidad.**

Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora). Es un apartado que quisimos trabajar desde el principio. **Nuestro documental es atemporal**, o así es nuestra intención. En un principio, como se comentará más adelante, sí se iba a llevar a cabo un recorrido temporal; de tal forma, que empezara de día, por la mañana y según va transcurriendo el documental, va atardeciendo, hasta acabar en la noche. Pero según fuimos avanzando en la realización y en la justificación, decidimos dotar al documental de un sentido no temporal, donde puedas simplemente ver un momento, un tiempo que no transcurre internamente, sino que discurre por la mente.

Las películas de género no son válidas. Este apartado nos llevó muchos quebraderos de cabeza. Tuvimos que recurrir a nuestro tutor par que nos ayudara en la definición del género documental. Nos explicó que dijéramos lo que nos parece a nosotros, que no tiene por qué estar definido. En realidad,

nosotros no estábamos trabajando un género concreto, ni siquiera nos dimos cuenta de ello, tan solo, que queríamos realizar un documental de ficción. **Nuestro documental forma parte de una mezcla híbrida de géneros**, no categorizados por partes concretar del discurso o metodología aplicada.

El formato de la película debe ser en 35 mm. Ya no se graba en película, sino en digital; las cámaras te permiten una flexibilidad y agilidad a la hora de realizar tomas, que no tenemos que preocuparnos por esos aspectos. En cambio, antes de empezar a realizar el documental, ni siquiera a establecer las ideas, ya teníamos claro que íbamos a grabar con una distancia focal de 35mm. Ni siquiera habíamos oído hablar del manifiesto Dogma95, más que en clase, pero el 35 mm, proporciona una abertura de lente un poco más abierta que la del ojo humano, que es aproximadamente de 50mm. **Todos los planos del documental están grabados a una distancia focal de 35mm**, exceptuando un par o tres que no podíamos grabar a esa distancia por problemas técnicos, como una valla o muro, o la imposibilidad de acercarnos más.

El director no debe aparecer en los créditos. Es algo que no nos importa. Creemos que en los créditos, antes deben aparecer las personas que nos han ayudado a conseguir realizar el proyecto, antes que nosotros o el equipo de producción y rodaje. Nosotros nos importamos poco en este documental como nombre y apellidos, **es lo que hemos creado, donde depositamos la aportación.**

Esas son las principales características que hemos tomado en cuenta a la hora de realizar el documental

Ya teníamos claras algunas direcciones. Trataríamos la ciudad de Castellón, la Universidad Jaime I, la gastronomía y elementos visuales de los alrededores. El título salió por sí solo; fue cuando el tutor del TFG, nos comunicó que uno de los primeros apartados que teníamos que tener claros, era el **título**. Fue cuando decidimos realizar en primer lugar, las palabras clave, para poder llegar a identificar, lo más cercanamente posible, la palabra que complementa y dote

de identidad al documental. Es ahí cuando surgió **Inmemorial** ⁴², porque conectaba muy bien con la intenciones narrativas que teníamos en marcha. Ya teníamos clara esa parte y en la semana siguiente, decidimos la construcción interna del documental y por ello, decidimos realizar un trabajo previo de los puntos que queríamos trabajar, en un principio, en tres direcciones concretamente

Por un lado, todo lo relativo a los estudiantes de Erasmus y sus variantes, como pueden ser estudiantes internacionales, preferentemente, países de habla hispana, por el arraigo cultural que mantienen con este país. Los orígenes de esta modalidad, países que establecen intercambios, estadísticas por países, habla, tipo de titulación, preferencias de los estudiantes, normativa, foros y diversas redes sociales. Así mismo, realizaremos encuestas selectivas a estudiantes de la universidad y provenientes de otros países, con el fin de valorar la integración sociocultural que han asimilado durante su estancia en la ciudad. Esa parte de investigación la realizamos, menos las encuestas; porque en el transcurso de las semanas posteriores, **decidimos que el personaje, sus rasgos identitarios y su arraigo, serían totalmente de ficción**, sin utilizar paralelismos con la realidad, pero basándonos en nuestras propias experiencias, como estudiantes de fuera de la ciudad. El personaje es como si viniera de unas tierras, lejanas en el tiempo y el espacio; en ningún momento comenta de donde viene y su discurso, va más encaminado hacia una respuesta nostálgica, que un recuerdo agradecido. El personaje, padeció en sus tierras, algo parecido a una expropiación de tierras, para construir una industria maderera. Perdieron casi todo ese legado que les venía de sus ancestros, así como parte de ese rincón de la naturaleza, que se encontraba en sus tierras. Ya pasaron muchos años, y la población se ha industrializado, pero el personaje no olvida, que antes tenías los recursos de la tierra y ahora tienes que ir al supermercado, que antes, podías construir tu casa, simple, pero con todo; ahora, tienes que pagarla o vivir en la calle. Son ese tipo de acontecimientos, los que definen la personalidad del personaje, como un ser

⁴² Que es tan remoto en el tiempo que no es posible recordar cuándo comenzó
<http://www.wordreference.com/definicion/inmemorial>

que recuerda en la tierra de Castellón, aquello por lo que ya pasó en su tierra natal.

Por otro lado, la búsqueda de información en todo lo concerniente a la ciudad de Castellón, así como sus poblaciones. En este punto, cabe añadir, que nuestra búsqueda, no sólo se centra en los valores culturales, sino sobre todo, en aquellos símbolos que la identifican. Para ello, **hemos elaborado una serie de palabras clave, que nos ayudarán a acotar la zona de acción en la que basaremos nuestra dirección de la mirada.** A través de palabras que forman parte del conjunto de una identidad cultural y social, que iremos sumando, como son:

Riu sec, Rivalta, plaza toros, Basílica del Lledó, petardos, golf, Castalia, aeropuerto, universidad, arte popular y rotondiano, mercado del lunes, cerámica, política, Els massets, la barraca, la música (con sus aspectos propios), la muralla, la lengua y sus usos, las playas, el turismo, el Rey don Jaime, la montaña, los museos, la gastronomía. De todas esas palabras fuimos sacando planos para el documental, aparte de la construcción simbólica de algunas partes de la ciudad de Castellón y sus alrededores. **En la fase de postproducción es cuando decidimos cuáles se quedaban y las que no, según la estructura interna del documental.**

Por último, realizamos una recopilación de materiales, para conseguir la base de información en el aspecto documental. Visionados de documentales hechos de Castellón o temática similar, así como profundizar en los aspectos teóricos de la realización. Visualización de documentales con temática de estudiantes extranjeros de erasmus, así como la realización de una entrevista al coordinador de erasmus en la universidad, con el fin de profundizar en las inquietudes o situaciones que nos pudieran servir para dotar al documental de un valor representativo, cercano a la realidad vivida por ese colectivo. **En ese sentido, sólo nos quedamos con el visionado de documentales sobre Castellón y profundizar en la investigación, en torno a las partes que más queríamos focalizar.**

En cuanto a las localizaciones, establecimos las siguientes, aunque se fueron sumando algunas más y se fueron restando otras. Ponemos algunas a modo de ejemplo.

Calles de Castellón: Recorreremos diversas calles de la ciudad, como pueden ser la plaza mayor, huerto sogueros, puerta del sol, zonas peatonales, diputación y calles generales. Planos generales y caminando, describiendo los edificios y las personas. Así mismo, recorreremos los extrarradios, para grabar tomas de los lindes de la ciudad.





Música: aprovecharemos las fiestas de la Magdalena para grabar tomas en diversos escenarios musicales. En la producción, decidimos no grabar escenarios musicales, porque se nos escapaba de la línea argumental.

Golf: principalmente la zona del serradal en el grao, aunque buscaremos más localizaciones. Grabamos planos de dicha zona, pero no había nadie jugando al golf, así como el acceso no era posible y las tomas que grabamos, no servían estéticamente, ni como contenido.

Aeropuerto: Grabaciones del exterior y de las zonas limítrofes. El interior está vetado, no dan permisos. Se ampliará con material gráfico del día de la inauguración, realizado por uno de los componentes del grupo. Sí realizamos grabaciones del aeropuerto, pero sólo nos quedamos con la grabación de la rotonda; decidimos no intervenir; por lo que no íbamos a ironizar sobre el aeropuerto, ni sobre su coste, ni sobre su inauguración.



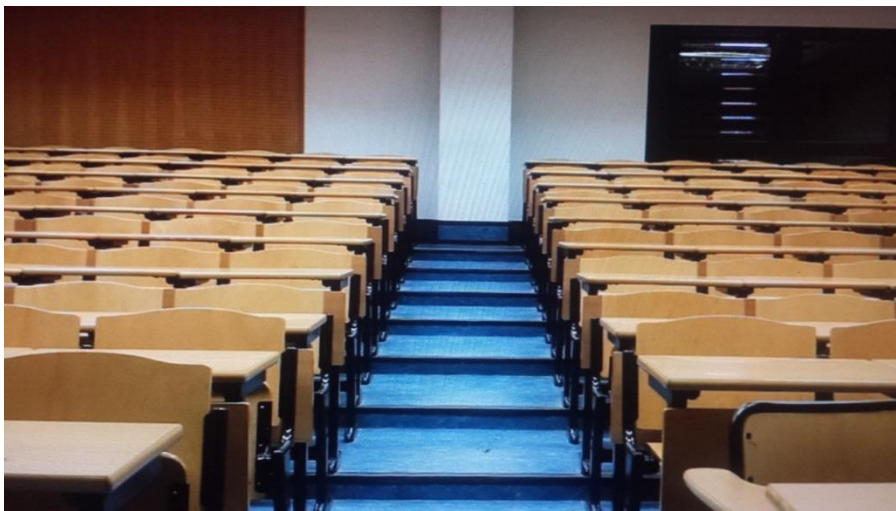
Mercado del lunes: Si nos dan permiso, realizaremos un recorrido descriptivo por el interior del mercado, los productos y las personas. Grabamos una mañana alguna tomas, pero el mal ambiente de la gente, que no paraba de increparnos, nos llevó a prescindir de grabar endicho lugar.

Gastronomía: Intentaremos que la gastronomía esté presente de forma indirecta a lo largo del documental, aunque dedicaremos una pequeña parte concreta. La localización será un restaurante por definir, en el que se grabarán planos de una persona comiendo platos típicos de la zona. También realizaremos tomas en la feria de la tapa en las fiestas patronales. En la parte final de la postproducción, decidimos no poner tomas de la gastronomía, porque no era compatible con la estructura de montaje que habíamos realizado





Universidad: La universidad formará una de las zonas recurrentes, ya que es a través de un estudiante y a través de la universidad, donde el protagonista circulará en algunas de las reflexiones. Encuadres fijos de las facultades y en movimiento. Una mayor reproducción de las zonas de la facultad de humanidades





Extrarradios: Estuvimos en varias localizaciones, que no fueran solo la ciudad de Castellón, sino que pudiéramos expandir las posibilidades de la dirección artística. Diversas localizaciones, fueron realizadas en el Grao de Castellón, Benicasim, Vall d'Alba, Albocásser, Les Useres, La Pelejana, Villareal, etc.





Estación de ferrocarril y recorrido: Necesitábamos unas vistas desde el tren, que pudieran reflejar parte del paisaje mediterráneo, así como una imagen desde el interior del tren.



El recorrido que hicimos fue el siguiente:

El niño irá narrando las primeras semanas del estudiante por estas tierras. Desde su llegada, paso por la universidad (las aulas, los pasillos y exteriores de la facultad). El piso donde vivirá en su estancia y los primeros acercamientos a la cultura y costumbres de la zona. En este apartado tendrán más valor las palabras clave como música, arte rotondiano, la playa, los espacios abiertos y paisajes.

A medida que pase el tiempo, su voz será la de un adulto, donde sus inquietudes serán diferentes. La cerámica, la política, la universidad, los museos, la prostitución, etc. La construcción no será irónica, pero sí estará sujeta en gran medida a una lectura resistente, con cierta actitud crítica apoyada por los elementos visuales.

En la última parte, la voz será la de un hombre mayor. Son las últimas semanas del paso del estudiante por estas tierras y realiza una serie de paseos por las zonas de Castellón, como son los parques típicos de la ciudad, los massets, barracas y sobre todo, las zonas de Castellón en sus lindes. Son los lindes de la ciudad los que ahondarán en el sentimiento de la memoria. En esas zonas se encuentran las casas de indianos productores de la naranja, que hoy en día se encuentran abandonados. También se encuentra parte de esa Castellón que un día prosperaba con el uso de la tierra y hoy en día prospera con la especulación de esa tierra.

Es en esa parte, donde la voz del narrador se va a introducir en la parte más discolora con lo que se había planteado anteriormente. Son las metáforas visuales las que mantendrán el discurso discursivo, junto con el narrador

En cierto sentido, volverá a sus recuerdos por los primeros meses, pero en los que encontrará otro tipo de significado. Establecerá una conexión con lo que ocurre en la Ciudad de Castellón y la suya, pero más cercana a la parte interna del narrador. Lo que ocurre en esta ciudad, le recuerda mucho a su ciudad, tan alejada, pero tan cercana en sus costumbres implantadas.

Toda esa parte, llegamos a realizarla y acabarla, sin tener introducida aún la voz en off, aunque ya estaba en proceso de terminarse. **Cuando revisamos el contenido final, nos dimos cuenta que algo fallaba;** no llegaba a transmitirse lo que nosotros veíamos dentro de nuestra creación. Existían inconexiones, idas y venidas que no se justificaban, que no llegaban a ningún lado. Nos encerramos tanto en contar una historia, con una cadencia temporal y con una forma narrativa al uso, que llegó a ser un intento de poesía que acaba en un callejón sin salida. Cambiamos la voz en off y en vez de hacerla entre tres personas, lo que considerábamos rizar el rizo, sería sólo un narrador, de unos veinte cuatro años, el que daría voz al documental. Probamos esa opción, y aun así, seguía sin llegar a conectar entre las partes; se quedaba como en capítulos muy aislados, sin hilo conductor.

Por ello, cambiamos la estructura interna del documental, manteniendo el mensaje que queremos transmitir, los objetivos que perseguimos y el sentimiento que queremos que se quede. Sigue quedando esa parte, en la segunda reconstrucción del montaje, siendo en este caso, de esta forma.

Empieza como lo teníamos establecido anteriormente; con la llegada del tren. La luminosidad de esos planos es de por la mañana; aproximadamente serían entre las 09 y las 10 horas, porque queríamos que coincidiera con la hora representada. Los siguientes planos después del tren, son a modo explicación visual, un recorrido por el barrio donde residió el curso de estudios y lo describe algo sí, como grandes cajas llenas de agujeros. No es un paleta el protagonista, sino que esa es su expresión de cómo se siente ahí dentro de esos edificios, de cómo le transmiten ese tipo de sensación. Después de esos planos, es cuando aparece la universidad, que será prácticamente, su lugar de acogida. Ahí ocurren, dentro de las descripciones, los contrastes que ya empezaron a mostrarse con el barrio de la uji. Una universidad con personas, estudiantes, movimiento y sonido, pasa a convertirse en una universidad vacía, sin movimiento y sin sonido. La aproximación a lo visual, se establece con símbolos reconocidos, sin tener que recurrir a la alegoría visual, sino más bien,

es un recorrido descriptivo, en el que vas viendo pasar las cosas; pero con un modo, o de una forma que tiende a la reflexión.

A diferencia con el tratamiento anterior, esta vez no iba a haber idas y venidas, sino que concentraríamos las localizaciones y trabajaríamos sobre ellas. De esa forma es cuando vemos la universidad con vida y después, se alejando esa energía de las personas que populan por esos pasillos, esas clases.

De ahí sale al exterior, donde esos planos de colores y lugares, van llenando la atmósfera tonal de otro tipo de sensación. Nuestra intención es buscar tanto el contraste interno como el externo de las cosas. Por un lado, se pone la llegada y la universidad y se contrasta internamente; pero también a modo externo, para que exista una continuidad formal. Del exterior, se pasa al plano de las ovejas; que evidencia el paso de un rebaño de ovejas (sólo queda un pastor en todo Castellón), a través de una carretera dentro de un polígono industrial. Decidimos colocar ese plano de más de un minuto, porque creemos que por sí solo, tiene bastante que decir.

Uno de los motivos por los que hemos utilizado muy poco diálogo, es precisamente por eso. Nuestra intención, es que puedas imaginarte qué ocurre, que cosas pasan o que se quiere contar, solo con la imagen; que sea la palabra, la que solo se encargue de complementar una sensación o un momento. El sonido de los personajes el off, está hecho de esa forma particularmente sencilla. Probamos a grabarlo en cabina de audio, pero nos quedaba demasiado artificioso y decidimos grabarlo de una forma más natural y recurrimos a un dispositivo simple de grabación, un micro de mano h1 y con el aspecto de una voz alejada en el viento. Es posible que ese pueda ser un fallo, porque a veces cuesta escuchar perfectamente la voz en off, pero queríamos precisamente eso, que no fuer la voz la que guiara, sino que fuera sobre todo la música junto con los recursos visuales, los que fueran dejando la comprensión por el camino, y alguna leve frase, apareciera de vez en cuando, a modo, ¿qué ha dicho?

El resto del documental transcurre de la misma forma; de los polígonos industriales al mar, al puerto, al agua como elemento muy importante en estas tierras. El hilo conductor de todo el documental, se encuentra en los travelling; porque en realidad lo que está mostrando este documental, no es una historia, sino un viaje; es por ello, que utilizamos a modo de hilo conductor el movimiento del espacio, que te lleva al viaje. De la ciudad, se describen sus edificios, las personas, los colores; es por ello, que la voz en off, habla de esa forma, intentado dejarte ahí, en ese juego y se recuerdo de la luz y el color, lo que llevará a hablar de las gentes. Esos mismos colores le recuerdan el movimiento; esos mismos colores, le recuerdan el olvido, la falta de apego con el pasado, las personas que se meten dentro de una jaula, que se llama ciudad.

En la parte del final, es donde llega a conectar con ese legado que se ha quedado ahí, en las lindes, en el desborde de la ciudad, el lugar donde solo se sale a pasear al perro o a recordar. Quisimos conectar esa parte con eso mismo, la pérdida o mejor dicho, la ausencia del futuro de un pasado que ya existía. Castellón es una ciudad que creció sobre los huertos y las casas de los lindes. Campos de naranjos, verduras, uva, alcachofa; casas de indios que habían llegado de las tierras de las colonias; villa teresita, Villa lola, Villa mar, son algunas de las villas, hoy abandonadas, pero que en su día, formaban parte de esa cultura, de esa tierra y de ese legado, que venía de antes y se quedó inmóvil ante la llegada de la especulación, la crisis, el cambio de la tierra por solar, el cambio de solar por edificación y el cambio de edificación, por tierra abandonada. Ese es el propósito de esa parte final; llegar a que se sienta esa parte que no se puede dejar atrás como si fuera algo material.

Por último, el documental acaba con el fuego fundiéndose con la luna, que llega para decirte que ya es de noche y el cuento se ha acabado. El fuego es quizás el elemento más representativo de estas tierras; no por su poder destructor, sino por su poder purificador. En estas tierras, la pirotecnia y la simbología tienen mucho valor. La hoguera de Sant Antoni, un valor cultural muypreciado por aquí, se hacen cientos de hogueras en los pueblos, para escenificar la quema del demoni.

Ahí acaba nuestra argumentación discursiva, un pequeño documental, que sólo pretende mostrar el paso por la universidad y la ciudad, de un estudiante de otras tierras, a través de un viaje.

4 CONTENIDO DE LA INVESTIGACIÓN

Decidimos crear un apartado separado de la justificación, que abordara principalmente, los aspectos más destacables de la investigación que llevamos a cabo, para comprender en mejor medida, la realidad que queríamos transmitir. Dos líneas de investigación básica fueron las que elaboramos, sobre todo, a modo de guía transparente, de orientación.

Orígenes de la ciudad de Castellón

"En Lérida, a 6 de los idus de septiembre de 1251 (fecha que reducida al calendario ahora vigente equivale al día 8 del mismo mes y año), Jaime I extendía un documento por el que autorizaba a Ximén Pérez de Arenós, su lugarteniente en el reino de Valencia, a trasladar la villa de Castellón desde su emplazamiento originario al lugar de la llanura que le fuera bien visto como más apropiado"

El año posterior a este hecho es en el que se sitúa la ejecución del traslado de la ciudad de Castellón de su antiguo asentamiento al que sería el actual, la alquería mora de Benirabe. Este hecho es el que se recuerda cada año con la celebración de una romería hasta la ermita de la Magdalena que está situada en el lugar en el que el pueblo se comenzó a desarrollar

"Doce años antes, en 1239, hubo ciertamente un intento de fundación de una nueva villa (en este caso en la alquería de Benimahomet), mediante una carta puebla otorgada por el primer dueño feudal que tuvo Castellón, don Nuño Sancho, señor del Rosellón. La Historia tenía determinado, sin embargo, que el

nacimiento del nuevo Castellón había de venir de la mano de la Corona (hoy diríamos del Estado), lo que equivale a decir que tendría que iniciar sus pasos por el camino de las libertades y no de los condicionamientos y sometimientos feudales."

Durante los siglos medievales, la ciudad de Castellón tuvo unos objetivos, marcados casi en su totalidad por el urbanismo, con un importante peso de las actividades artesanas y comerciales. Tal fue el crecimiento económico de esta época que Jaime I permitió que se juntara mediante un camino, el mar y la montaña.

El 9 de mayo de 1269, el mismo monarca otorgaba permiso para la celebración de una feria que había de comenzar ocho días antes de San Lucas (18 de octubre), muestra inequívoca de activa vida mercantil. Por otra parte, un documento de 17 de febrero de 1272 autorizaba la ampliación del casco urbano mediante el añadido de un arrabal que suponía la aparición de las calles de Enmedio y de Arriba, demostrando el favorable efecto de la atención real sobre el crecimiento demográfico de la nueva villa. El hijo y sucesor de Jaime I, Pedro III el Grande, desde Barcelona, a 7 de febrero de 1284 otorgará a la villa de Castellón la facultad de autogobernarse mediante la concesión del derecho a poseer sus propios órganos municipales. Bien podía aplicarse al Castellón medieval lo que se decía en aquellos tiempos de que el aire de la ciudad hace libres a los hombres.

Todo parece indicar que Jaime I otorgó a la naciente villa como un crédito de confianza para ejercer un papel de capitánía en estas tierras septentrionales valencianas. Venida a la Historia cuando el fenómeno urbano ya se había manifestado con anterioridad en otros puntos de la comarca, Castellón asumió desde el siglo XIV la sede de una gobernación, y con ella un rol de capitalidad que no le ha abandonado a lo largo de varios siglos.

Desde aquella fecha del 8 de septiembre de 1251 hasta hoy ha transcurrido un solo y único discurrir histórico que ha tenido como protagonista al pueblo de Castellón, continuamente mutable en sus individuos por ley de vida, pero siempre el mismo en su común origen y comunes ambiciones; un largo y lento desfile de días y años; una continua sedimentación de hombres y mujeres de

variada procedencia pero integrados en coincidentes ilusiones; una sucesión de cosechas (vid, canyamel, seda, cáñamo, naranja, según las coyunturas variables de la economía agrícola), de empresas comerciales e industriales; de logros culturales y artísticos; de fervores religiosos; de cambios políticos: de historia fluyente sin cesar.

Una celebración del 750 aniversario de la concesión real de Jaume I que quiera ser fiel a su propio significado y a su trascendencia no puede quedarse en la mera evocación arqueológica de un antiguo episodio histórico, o sólo en motivo ocasional para celebrar unas sonadas fiestas. Exige una reflexión hacia el pasado como experiencia y hacia el futuro como ilusión. En aquel documento de 1251 iba implícita toda la capacidad de desarrollo que ha hecho posible estos tres cuartos de milenio transcurridos para nuestro pueblo, con alternancia de acontecimientos y sucesos tristes, pero siempre con el amor al progreso, al trabajo y a la libertad por bandera.⁴³

Raíces del pueblo de Castellón

Nuestras raíces

*"Al visitante que se acerque a nosotros con una mediana afición etimológica o semántica, le sorprende el nombre de Castellón para una ciudad que se extiende en la llanura, sin vestigio alguno de fortaleza militar a la que parece aludir su nombre. Por otra parte, hay que decir que ni las murallas de nuestra villa fueron levantadas por héroes mitológicos, ni rey moro alguno labró en su interior alcázares maravillosos sobre los cuales pudiera volar libremente la fantasía."*⁴⁴

Los trabajos arqueológicos de Castellón. Están al tanto del interés de confirmar científicamente la tradición popular de Castellón, formada en casi su totalidad por elementos y detalles folclóricos.

⁴³ <http://www.castellonturismo.com/la-ciudad/historia-origenes/>

⁴⁴ <http://www.rutashispanas.es/valenciana/castellon.html>

Donde actualmente se encuentra la Magdalena, es donde realmente nació la ciudad de Castellón. En este lugar podemos encontrar los restos del antiguo castillo que dan nombre a la ciudad. Desde esta ubicación se puede contemplar sobre la verde pradera y a través del desierto de las palmas el mar. Con respecto a la principal fiesta que se celebra en Castellón, la Magdalena, se dice que años atrás los peregrinos que realizaban la romería de los canyes, alumbraban su camino con unos farolillos hechos por cada uno de ellos. Es de esta tradición de donde provienen las famosas gaiatas, llenas de simbolismo y luminosidad, utilizadas anteriormente para alumbrar a los peregrinos durante la romería nocturna a la Magdalena.

Durante las mismas fiestas de la Magdalena, también se celebra la cabalgata del prego. Durante estas se representan la historia y las leyendas que rodean al pueblo castellanense y a toda su provincia, haciendo de la misma un museo en movimiento.

Como mencionábamos anteriormente, el hecho de que Jaime I permitiera que se uniera el mar con la villa, propicio lo que después sería **uno de los motores de la ciudad, el puerto**. Este mismo, será el principal propulsor de la ciudad de Castellón, ya que será el quien potencie las posibilidades de la provincia. Una vez muerto, su hijo, Pedro III, siguió predicando con el ejemplo, dándole a Castellón la posibilidad de ser auto gobernable y contar con sus propios municipios⁴⁵

Aunque no todo fue bueno para la ciudad de Castellón. Sus cultivos de arroz transmitieron cantidad de enfermedades a su población, causando un descenso notable en el número de habitantes y por consecuencia la prohibición de los campos de arroz.

Es en el año 1843, cuando la reina María Cristina otorga a Castellón el título de ciudad, gracias a las capacidades comerciales de esta. Así pues, en el año 1882, la ciudad de Castellón ya contaba con veinticinco mil habitantes. En aquel entonces, el cultivo de naranjo era suficientemente rentable como para

⁴⁵ Historia de Castellón Medieval <http://blogs.ua.es/historiacastellonmedieval/>

permitir a la ciudad seguir creciendo y comenzar así la construcción de un puerto, necesario para comenzar con la importación y la exportación de materiales y productos. Los productos de los que hablamos y mediante los cuales Castellón fue capaz de consolidarse como ciudad son los cítricos, la madera y la cerámica.

La ciudad siguió creciendo, hasta que en el año 1910, contaba con un total de treinta y dos mil habitantes. Un lustro más tarde, la población se duplicó llegando a los sesenta mil habitantes. Junto a este crecimiento de la población, fueran surgiendo nuevos proyectos como la refinería de petróleo y una central eléctrica el año 1977

Crecimiento económico y urbano de Castellón

"El cultivo del naranjo ha sido el motor tradicional de la economía castellanense fue a partir de 1882, cuando la ciudad pudo comportarse de acuerdo a su nuevo rango, años antes, en 1802, se terminó el nuevo Camino Real de Valencia a Barcelona, y se construyó el nuevo Camino del Mar, En 1862, llegó el ferrocarril de Valencia, y en 1868 el de Barcelona. En 1888, se inaugura el ferrocarril, conocido popularmente como "La Panderola", que uniría la ciudad con el Grao y luego con Almazora, Villarreal, Burriana y Onda."

El auténtico motor de la provincia de Castellón, no llegó hasta principios de siglo XIX momento del que estamos hablando es el momento en el que el pueblo de Villarreal comenzó a cultivar naranjos, extendiendo esta práctica por casi toda la comarca.

Ese final de las guerras carlistas, fue el momento en el que la ciudad de Castellón comienza a tener un claro crecimiento constructivo, construyéndose el parque ribalta, el hospital provincial, la cárcel y la nueva plaza de toros,; estos tres últimos obra del mismo arquitecto, Manuel montesinos⁴⁶.

⁴⁶ Historia y Patrimonio <http://www.dipc.es/es/historia-y-patrimonio.html>

El año 1891, se empieza a construir el nuevo puerto en el grao, debido al éxito de la explotación de naranjas y cerámica de toda la provincia. En este momento, a partir del siglo XIX empieza a renacer el carácter cultural de la ciudad y fue durante estos años, cuando se construyó el casino de los artesanos, el ateneo obrero y se comenzaron cantidad de excavaciones arqueológicas que buscaban aclarar el origen del pueblo.

Durante estos años además, se potencio y se empezó a relanzar de nuevo todo lo relacionado con la cerámica decorativa. Este hecho propicio la aparición de nuevos artistas, lo cual llevo a que se creara un circulo artístico y literario en la ciudad. Además de esto, por estos años fue cuando apareció el periodismo en Castellón, con dos míticos periódicos como son el Heraldo de Castellón y la revista Ayer y Hoy.

A principios del siglo XX, la ciudad ya contaba con casi treinta y dos mil habitantes. La expansión urbana hizo que Castellón rápidamente contara con una gran red de ferrocarril, así como con un embalse que sirvió para que el cultivo de naranja llegara a su máxima rentabilidad.

Finalmente, la proclamación de la virgen del Lledó como patrona de la ciudad, no llegó hasta el año 1924. Esta junto con san Cristóbal y san Blas forman los tres patrones de la ciudad de Castellón.

GUERRA CIVIL Y FRANQUISMO EN CASTELLON

Durante los años de la guerra civil, la ciudad de Castellón se mantuvo del lado de los republicanos, hasta cerca del año 1938. El republicanismo estaba presente en Castellón hasta el punto en que el ayuntamiento de la ciudad ordena el derribo de una de las principales iglesias con el objetivo de empezar a crear una ciudad más grande.

A partir de esta idea de crecimiento urbano de los años 30, la ciudad llegaría a tener en 1967 un total de sesenta mil habitantes. En consonancia con el crecimiento urbano, la ciudad siguió expandiéndose y se crearon; el mercado central, situado en la plaza mayor del pueblo y la creación de la plaza Cardona

Vives, que permitió que se juntaran dos de las calles más transitadas de la ciudad

Un punto importante de la historia de Castellón, lo tenemos en el año 1945. Año en que se hacen oficiales las fiestas de la Magdalena, cuyo principal actividad y festejo es la romería de los canyes mencionada anteriormente. De los años sesenta a principios de los ochenta, la ciudad siguió creciendo hasta llegar al punto de tener ciento veintiséis mil habitantes que se fueron instalando a lo largo y ancho de Castellón.

Como último punto de esta sección, en el año 1961, se inauguró en el Grao una central eléctrica y una refinería, que sirvieron de motor económico a Castellón. Finalmente, decir que los años 60 y 70 fueron nefastos para la ciudad debido al gran crecimiento urbano que supusieron para la ciudad, en la que se fue creando casco urbano pero no se paró a pensar en la necesidad de crear zonas verdes.

CASTELLON EN LA ACTUALIDAD.

Una vez acabada la guerra y con el abandono del republicanismo, es decir, con la vuelta de la democracia, la ciudad volvió a sufrir un gran aumento, en este caso, no solo urbano, sino demográfico, económico e industrial. Durante esta época, comenzaron a llegar a la ciudad una gran cantidad de extranjeros provenientes de los países del este de Europa, así como del norte África, haciendo que la población aumentara considerablemente. La ciudad comenzó a expandirse hacia las zonas de marcha y se comenzaron a crear los subterráneos ferroviarios.

En estos momentos, la ciudad de Castellón cuenta con diferentes administraciones públicas, cada una con sus respectivos cargos. El primero de ellos es el ayuntamiento. Este organismo es el encargado de las principales competencias y trabajadores del estado de la ciudad. Así pues, es el encargado además de hacer que la vida de los habitantes de la provincia sea completa en cada uno de sus sentidos.

La Diputación de Castellón es el organismo público con menores competencias en la ciudad. En la ciudad de Castellón, la diputación se encarga de gestionar el Consorcio Provincial de Bomberos, el Hospital Provincial, la Piscina Provincial y el Centro Cultural "Las Aulas", entre otros. La diputación, tiene su sede en la Plaza de las Aulas.

La Generalidad Valenciana es el gobierno autonómico de la Comunidad Valenciana, y tiene las sedes de sus instituciones en Valencia. En Castellón, hay una delegación territorial de cada una de las consejerías. La sede de la Delegación del Consell, se encuentra en la Calle Mayor, en la conocida "Casa dels Caragols".

La Generalidad se escoge por sufragio universal en elecciones celebradas cada cuatro años en toda la Comunidad Valenciana, y tiene amplias competencias sobre la gestión de la ciudad, desde educación, asuntos sociales, tránsito, políticas económicas, comercio, etc. También es la responsable de la construcción de equipamientos, como hospitales, escuelas, universidades, residencias para la tercera edad, etc.

La Administración General del Estado se ocupa de cuestiones como la seguridad (Cuerpo Nacional de Policía), la Justicia, la gestión de puertos y aeropuertos, los trenes de Renfe, y las costas, entre las competencias más destacadas. Estas competencias son coordinadas por el Delegado del Gobierno en la Comunidad Valenciana y el subdelegado del gobierno de Castellón, que son designado por el Gobierno de España. La Subdelegación del Gobierno en la provincia, tiene su sede en la Plaza María Agustina.

Como consecuencia de ser la ciudad de Castellón la capital de la provincia homónima, existen en la misma una serie de organismos estatales que gestionan las competencias que tienen los diversos ministerios de la Administración General del Estado en la provincia.

FIESTAS DE CASTELLON.

CARNESTOLTES EN EL GRAO DE CASTELLÓN

El Grao de Castellón también vive la fiesta del Carnaval. El Carnestoltes del Grao llena las calles del distrito marineró de la ciudad con el colorido de los disfraces y la alegría desbordada que suelen acompañar a estas fiestas, que se celebran durante el mes de febrero.

Niños y mayores salen a las calles del Grao para transmitir la alegría de estas fiestas a todos los vecinos y visitantes. El sábado por la mañana está dedicado a los más pequeños, con muchas actividades para que se diviertan, mientras que por la tarde y la noche es el momento de la diversión para los mayores.

El desfile de Carnaval recorre el Grao y muestra los disfraces elaborados por los vecinos, con un fino sentido del humor y mucha imaginación.

El domingo es el día del Entierro de la Sardina, con el adiós a estas fiestas que volverán al año siguiente con la fuerza de una tradición que cada año explota en el distrito marítimo de Castellón.

LA MAGDALENA

"Nuestras fiestas presentan un componente diferenciador con respecto a las celebraciones de otros pueblos y ciudades. Esta ciudad no festeja en las fiestas de la Magdalena, a su patrón, como suele ser frecuente, sino que Castellón asume el reto de conmemorar sus orígenes.

La peregrinación penitencial cuaresmal, el recuerdo histórico del hecho del traslado de la ciudad de la montaña al llano fértil y la fecha variable del tercer sábado de cuaresma, en la actualidad domingo, son tres características estrechamente ligadas al origen del núcleo central de nuestras fiestas: la

romería. Estos elementos constituyen un claro patrimonio cultural de los vecinos.

Conmemora sus orígenes con una serie de actos tradicionales (Pregó, Desfile de penitentes, Desfile de Gaiates), cuyo epicentro es la célebre "romería de los canyes".

En la romería los castellonenses nos reafirmamos como pueblo... A través de la Feria y Fiestas de la Magdalena, presentamos el testimonio de una ciudad viva, que mantiene el palpito de su historia convertida en metáfora festera.

Mitología, tradición, leyenda e historia se funden y dan la mano en el crisol de la cultura popular de nuestra tierra.

Pero al mismo tiempo, junto a las manifestaciones tradicionales, se han ido añadiendo con el paso de los años, un variado mosaico de actos lúdicos que logran enamorar y enganchar a vecinos y forasteros, añadiéndole un nuevo valor a nuestras fiestas: el carácter popular. A lo largo de los 9 días de fiesta, es continua la afluencia masiva de gente en la calle, para participar en la amplia oferta que todos los colectivos ofrecen.

Conciertos, espectáculos pirotécnicos, compañías de animación, agrupaciones musicales internacionales, gaiatas y collas, invaden la calle y, la alegría y la luz, se adueñan de los días y noches primaverales. La fiesta es continua. Cada rincón de Castellón tiene su momento.

Con gran respeto a las tradiciones y con grandes dosis de innovación, año tras año, se renuevan los esfuerzos para ofrecer unas fiestas de todos y para todos. Nuestra ciudad, Castellón, se dirige al futuro con ilusión y esperanza. Somos un pueblo trabajador, amante de las tradiciones y abierto a nuevos retos, que también sabe divertirse.

Desde esta página os invitamos a participar, a ser uno más de entre nosotros. No os sentiréis extraños ni forasteros, y seguro que volveréis..."

Fiesta de san pedro

ESTAS FIESTAS HAN SIDO DECLARADAS DE INTERÉS TURÍSTICO AUTONÓMICO

El distrito marítimo vive con especial intensidad estas fiestas. Todo el Grao se viste de fiesta para la celebración de diversos espectáculos.

Son las fiestas populares en homenaje al patrón de la ciudad, San Pedro. En estas fiestas, que tienen lugar en la semana del 29 de Junio, se puede disfrutar de una gran diversidad de actividades como la Cabalgata del Mar, la ofrenda de flores a San Pedro y la procesión marítima.

Las calles de la zona marítima del Grao de Castellón se llenan de ruido y color con las diversas muestras de fuegos artificiales que se celebran en ellas; los encierros taurinos, actuaciones musicales tradicionales, espectáculos de animación, danzas y bailes con figuras alegóricas y tradicionales como protagonistas.

Todo ello se ameniza con la "Torrá de la sardina", comida popular a base de sardinas a la plancha, pan y vino, considerado uno de los actos festeros más emblemáticos y representativos del distrito marítimo.

El otro apartado de la investigación, donde hemos intentado profundizar en la medida de nuestras posibilidades, se encuentra en la búsqueda de referencias e inputs que pudieran dotarnos de posibilidades, realidades y formas de ver.

La primera referencia en el que nos hemos basado, es *Hiroshima mon amour*,⁴⁷ del año 1959, dirigida por Alain Resnais y basada en un guion de Marguerite Duras. No es por intentar emular o seguir los pasos de otro tipo de producciones, sino que utilizamos estos recursos, para poder intentar llevar a

⁴⁷ Hiroshima Mon Amour, obra maestra

http://www.internet.com.uy/arteydif/SEM_UNO/PDF/HIROSHIMA%20MON%20AMOUR%20completo.pdf

cabo lo que queríamos contar. En este caso, la película, juega muy bien con nuestras pretensiones, ya que es un constante viaje, entre la introspección, la reconstrucción, el pasado, los sentimientos, los contrastes y la poesía.

HOMBRE-MUJER. Contrastes entre personas; un japonés residente y una francesa, que va al sitio a realizar una película

JAPÓN-FRANCIA. Contraste entre países, más que nada, porque uno fue derrotado en la guerra mundial, y el otro, formó parte de los países vencedores

MAR-RÍO. Los siete estuarios del Mar Interior en el casco urbano de Hiroshima; y el Loira, que pasa por Nevers y riega el corazón de Francia.

DOCUMENTAL-FICCIÓN. Existe una mezcla de las dos partes, que de forma magistral, supieron enlazar. En la primera parte, es más documental, con imágenes reales de los bombardeos atómicos sobre civiles, en la segunda parte, se centran en la parte ficcionada de los personajes y la historia que hay detrás de ellos.

BLANCO-NEGRO. En la parte documental, predominan los duros y fuertes contrastes, mientras que cuando se introducen en la ficción, son los suaves tonos los que imperan en la atmosfera visual y perceptiva.

MONTAJE-ESCRITURA. El director Resnais, articula imágenes con el texto, jugando de una forma soberbia con los sentidos.

PROSA-POESÍA. El diálogo, mezclado con la voz en off de la mujer, que en sí mismo, una obra de arte, elevando el discurso a una categoría de poesía visual.

PRESENTE-FLASHBACK. Es un juego que funciona muy bien en la película, para que no dejes que centrar la atención en los hechos dramáticos que realmente ocurrieron. Pasan del 1959 al 1945, para decirnos que el pasado sigue vivo en el recuerdo del presente

TIEMPO-ETERNIDAD. En algunos instantes, en el diálogo de los amantes parece aflorar una eternidad que compartieran, superpuesta al presente⁴⁸.

No es que nos tomáramos este tipo de tratamiento como guía, pero sí que vimos, ya desde que comenzamos a elaborar la idea, que este tratamiento podría ser una buena estrategia, para que una historia pueda enfrentarse a sí misma.

También nos basamos en un documental, del que tuvimos bastantes referencias a la hora de realizar la producción; es *Chelovek s kino-apparatom*, (El Hombre de la cámara), un documental del año 1929, dirigida por Dziga Vertov. En algo más de una hora, nos describe el transcurso de un día de una ciudad rusa, mezclando continuamente, planos de las vidas cotidianas y sus quehaceres. Es un estilo constructivista de la época, en la que el montaje tenía un papel más que primordial, solía ser el fundamento principal de la creación artística. Utilizamos, sobre todo las posibilidades del montaje que ofrecía este documental, al estilo “cine-piel”⁴⁹ Sigue en la misma línea que el documental *Berlín, sinfonía de una ciudad 1927*, de Walter Ruttmann, que utiliza los elementos, como composición del documental, que le dota de un simbolismo propio. Elementos como la verticalidad, construida bajo una línea bien recta; la industrialización, que te mira a la cara, de frente; las clases sociales a través de las escaleras, hierros; Son símbolos, donde todo lo que se toca se puede medir, pero en este documental, tienes que ir viajando por los símbolos Vehículos, personas, máquinas,puertas y ventanas.Luz, escaparates, carteles; animales enjaulados, Una colilla va directa al suelo y el humo inunda la estación. El silencio, el ruido, el frenesí, el desplazamiento, movimiento, espectáculo, sociedad. Ese fue el motivo principal por el que nos decantamos con estos dos documentales; su construcción del montaje, la intencionalidad manifiesta en el ritmo, la música, que juega un papel en la sucesión de los planos y el tratamiento que dan a la sociedad. Nosotros no hemos llegado ni a una pizca de ese mensaje, porque estas personas eran verdaderos artistas

⁴⁸ El duelo en “Hiroshima Mon Amour”, en culpa y depresión (Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1976)http://www.atopos.es/pdf_12/XXV-XXXI_El%20duelo%20en%20Hiroshima%20mon%20amour.pdf

⁴⁹El cine ojo de Dziga Vertov <https://semesthas.wordpress.com/2015/07/07/el-cine-ojo-de-dziga-vertov/>

vocacionales, pero sí que buscamos ese tipo de estructura a la hora de elaborar nuestra pieza.

Otra de las películas que tomamos como referencia, fue *La belle verte* (El planeta libre) de 1996, dirigida por Coline Serreau; que es una película, podríamos decir que entre comedia y sátira, con toques de ironía. No es la construcción del montaje, ni el sonido, ni algún aspecto técnico, sino que lo que nos gustó de la película, **fue el argumento tan simple que escogimos, para adaptar la identidad subjetiva del personaje** (la voz en off) de nuestro documental: Año 6000: en un desarrollado planeta donde la gente vive 250 años nadie quiere ir de viaje a la Tierra, porque ven en La Tierra, un planeta para no quedarse mucho tiempo; una sociedad fracasada y que ha abandonado a la naturaleza y de donde proviene.

A parte de estas referencias, sí que tuvimos numerosos inputs, de muchos de los documentales que hemos ido viendo y estudiando a lo largo de la carrera y de los que algunos están comentados en este trabajo, como también de textos y algunos libros. Queremos destacar entre ellos, el de Gilles Lipovetsky *LA CULTURA MUNDO: RESPUESTA A UNA SOCIEDAD DESORIENTADA*⁵⁰, que refleja a través de cuatro partes, tratando de dar respuesta a “ la cultura como mundo y mercado”, “ el mundo como imagen y comunicación”, “la cultura mundo como mitos y desafíos” y “ la cultura mundo como civilización”. No es que nuestro trabajo tuviera que ver con la sociología, pero sí que nos centramos en los aspectos sociológicos de las ciudades y las personas; así como investigamos sobre la relación entre cultura y sociedad; para poder dar respuestas, en nuestra intencionalidad del documental a través de lo visual⁵¹. También podríamos citar a Eduardo Galeano, que seguía en esa misma línea de la cultura-mundo y en el libro *Sin noticias de gurb*, de Eduardo Mendoza; más que nada, por la construcción narrativa, que nos parecía una locura, la

⁵⁰ LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada. Barcelona: Anagrama, 2010. <http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/viewFile/49984/54108>

⁵¹ En La cultura-mundo, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/mediars/BibliotecaMS/files/38ce025981f8b28b9dd4c1bf47b8561f-9.html>

llegada de un ser a este planeta que venía a buscar a su amigo perdido. Esa novela, exageradamente cómica y satírica, nos sirvió de bastante para idealizar, no algo parecido, sino, parte de lo que podría ser la estructura de los planos, el tipo de contrastes que queríamos conseguir y un efecto poético-irónico. Y por último, queríamos mencionar un pequeño libro, que se llama *Lo Infraordinario*, de Geroges Perec. No porque no aportara algo directamente, que pudiéramos introducir en el documental, sino porque la lectura de ese libro, nos situó a todos los miembros del grupo, en una comprensión de los pequeños detalles, de esas formas que desaparecen en nuestra vida cotidiana y a las que no hacemos caso, porque pasamos de largo, pero en realidad, son las que de verdad importan. Este libro nos enseñó un poco más a mirar dentro de nuestro alrededor. Vemos como una calle se transforma con el paso de los años, tan sólo describiendo los espacios que son ocupados, te vas dando cuenta, de cómo la observación del espacio, te habla de una sociedad. Un autor que pinta con las palabras⁵²

5. Estructura de la producción, plan de producción y cronograma.

En este apartado, diremos los roles que hemos ocupado en las fases de producción, así como el plan de producción. Básicamente los tres componentes del grupo, hemos efectuado las labores en conjunto, con un modelo horizontal de trabajo. No obstante, sí que hemos asumido la responsabilidad en las partes que nos ha tocado.

Adrián Arjona Riera, ha sido el Director, Director de fotografía, Guionista, ayudante de montaje, ayudante de rodaje, así como efectos visuales y rótulos. Eva Gil Monteagudo, ha ocupado los roles de; ayudante de producción, ayudante de dirección técnica de rodaje, guionista, montadora principal y efectos visuales y rótulos. Christian Robles Ramos, ha sido el productor, director artístico y técnico de iluminación. A continuación,

⁵² Georges Pérec; pensar y clasificar <http://www.konvergencias.net/avasquezrocca75.pdf>

mostraremos la ficha técnica de producción y Plan de Rodaje. El plan de rodaje, lo estructuramos principalmente en siete días, aunque después tuvimos momentos puntuales, en los que teníamos que rodar algún plano, por cuestiones formales y de estructura tonal, principalmente.

INMEMORIAL	ADRIÁN ARJONA RIERA	EQUIPO DE TRABAJO PARA DOCUMENTAL
-------------------	----------------------------	--

EQUIPO DE PRODUCCIÓN		
Función	Nombre	Contacto
Director/a	Adrián Arjona Riera	al225497@uji.es
Ayudante de dirección	Eva Gil Monteagudo	al227226@uji.es
Guionista	Adrián Arjona Riera Eva Gil Monteagudo	al225497@uji.es al227226@uji.es
Director/a de producción	Christian Robles Ramos	al258373@uji.es
Ayudante de producción	Eva Gil Monteagudo	al227226@uji.es
Director/a artístico	Christian Robles Ramos	al258373@uji.es
Director/a de fotografía	Adrián Arjona Riera	al225497@uji.es
Cámara	Eva Gil Monteagudo	al227226@uji.es
Técnico de sonido	Adrián Arjona Riera	al225497@uji.es
Técnico de iluminación	Christian Robles Ramos	al258373@uji.es
Montador	Adrián Arjona Riera Eva Gil Monteagudo	al225497@uji.es al227226@uji.es
Efectos visuales / grafismo	Adrián Arjona Riera Eva Gil Monteagudo	al225497@uji.es al227226@uji.es

EQUIPO ARTÍSTICO, VOZ EN OFF		
Personaje	Nombre actor/actriz	Contacto
Personaje 1	Adrián Arjona Riera	al225497@uji.es
Personaje 2	Eva Gil Monteagudo	al227226@uji.es

CRONOGRAMA

FASE	FECHAS	DESCIPCIÓN TAREAS REALIZADAS
CONCEPCIÓN DE LA IDEA DEFINITIVA E INVESTIGACIÓN	28/01/17 al 30/01/17	Se eligió la idea definitiva y comenzamos la investigación. Además de pensar que recursos necesitaríamos para realizarla, y llegamos a la conclusión de que era viable.
PREPRODUCCIÓN I	07/02/17 al 13/02/17	Desarrollo del storyline, la sinopsis y la estructura del documental.
PREPRODUCCIÓN II	15/02/17 al 28/02/17	Detallar localizaciones y desarrollo del guión literario. Planificación de los recursos narrativos, visuales, estéticos y materiales que se iban a emplear.
PREPRODUCCIÓN III	28/02/17 al 12/03/17	Conocer las necesidades para llevar a cabo el proyecto y definir todos los documentos necesarios para llevar a cabo el rodaje, como: plan de rodaje, guión técnico, escaleta, presupuesto aproximado, etc.
PRODUCCIÓN		Se llevo a cabo todo el rodaje. (Detalles en el plan de rodaje)
POSTPRODUCCIÓN I		Volcado de los brutos y selección de los planos válidos, y su clasificación en diferentes carpetas, una por secuencia. Selección y clasificación de la música y sonido ambiente. Grabación de la voz en off
POSTPRODUCCIÓN II		Montaje, edición de las imágenes y los recursos sonoros. Incorporación de grafismos y créditos
FINALIZACIÓN Y MAQUETACIÓN DEL TRABAJO ESCRITO.		En este período se llevaron a cabo algunos de los apartados del trabajo escrito y se maquetó toda la memoria escrita.

6. Guion

GUIÓN LITERARIO *INMEMORIAL*

SEC.1 – LLEGADA A LA CIUDAD.

El protagonista llega a la ciudad de Castellón donde vivirá durante un año. Su llegada será representada en imágenes, a través de las vistas de paisajes que ve el protagonista desde el interior del tren, y con la parada del tren en la estación.

SEC.2 – SU BARRIO.

Aparecen diferentes edificios del Barrio UJI, barrio en el que vivió el protagonista durante su estancia en la ciudad. La última imagen será la del tranvía en marcha.

“Recuerdo que cuando llegué, todo me pareció muy alto.

Parecía que vivía mucha gente, todo estaba lleno de ventanas.

Cada cierto tiempo un tranvía te arrastraba hasta la universidad”

SEC.3 – LA UNIVERSIDAD

El personaje expresa qué es lo que le llama la atención de la Universidad en la que estudia, y que sensaciones se llevó de ella. La secuencia comienza con imágenes de los diferentes edificios de la Universidad, para después adentrarse en el interior de la Facultad donde cursa sus estudios.

En primer lugar se verá la Universidad con sus pasillos y clases repletas de estudiantes, para después ver una universidad diferente, como abandonada: Clases vacías, pasillos sin gente... Mostrando así el sentimiento de soledad que inunda al protagonista, aun estando rodeado de tanta gente día a día.

“Se parecía a mi barrio, todo lleno de ventanas.

Todo eran cuadrados.

Dentro había mucha gente.

Mirara por donde mirara, siempre había personas a mi alrededor.

Donde más solía haber era en la cafetería.

Algunos, para evitar colas ,sacaban la comida de una caja.

Aun habiendo toda esta gente, la Universidad y yo, estábamos solos”.

SEC.4 – OTROS PAISAJES MUY DIFERENTES

Va pasando el tiempo, y el protagonista sigue buscando y conociendo otros paisajes diferentes a la ciudad. Los paisajes rurales y de montañas, le hacen recordar su tierra y de dónde viene. Esto se mostrará a través de imágenes de paisajes repletos de naturaleza. En el contraste con estos paisajes, aparecerán polígonos con industrias y almacenes.

“Me gustaba sentirme solo, me solía escapar.

Me apartaba del mundo.

Buscaba recordar.

No quería sentirme como uno más”.

SEC.5 – EL MAR MEDITERRÁNEO

Vistas del mar, la playa, el puerto marítimo de Castellón. Con estas imágenes se muestra el lado tradicional de la vida marítima. El personaje muestra un lado más personal al ver que otra gente vive de manera diferente, más a su manera. Una manera muy diferente a la de la ciudad.

“Cerca del mar descubrí que a más gente este le gusta”.

SEC.6 – LA CIUDAD

El protagonista muestra su visión de la ciudad de Castellón, recordando todos los lugares y momentos que esta le dejó. Tanto los buenos, como aquellos que no lo fueron. Esos recuerdos y esa memoria abandonada que muchos han decidió olvidar.

Aparecen imágenes de Castellón, del centro de la ciudad, de sus fiestas tradicionales, sus gentes, sus edificios antiguos... Para después mostrar esa parte olvidada de la ciudad, que para la gran mayoría pasa desapercibida, como si una parte de la memoria de Castellón quedara en el olvido.

“En Castellón el arte estaba en las rotondas, por todos lados...

Había edificios muy antiguos.

Recuerdo unos días los que la calle se llenó de gente.

Mucha gente.

Muchísima gente.

No se me olvidará el color y el movimiento de la ciudad.

Por la noche todo eran luces.

Lo que de verdad no se me olvidará nunca es lo que

Sí ha olvidado gente de allí”

Para finalizar aparecerán una serie de fundidos encadenados con lo que se creará una metáfora visual, con el fuego, la noche y la luna con nubes pasando sobre ella.

GUIÓN TÉCNICO

SECUENCIA 1:

1. PG. TRAVELLING DERECHA A IZQUIERDA.
Skyline de Castellón.

2. RÓTULO
“INMEMORIAL”

3. PG. TRAVELLING DERECHA A IZQUIERDA.
Skyline de Castellón.

4. PG. PANORAMICA DERECHA A IZQUIERDA
Cielo

5. PG. PANORAMICA IZQUIERDA A DERECHA
Cielo

6. PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA.
Vistas desde el interior del tren

7. PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA
Vistas desde el interior del tren.

8. PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA
Vistas desde el interior del tren.

9. PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA.
Vistas desde el interior del tren.

10. PG. TRAVELLING HACIA ARRIBA
Dos ancianos sentados en el interior de un tren.

11. PG. FUNDIDO A NEGRO.
Un tren llega a la estación de ferrocarril de Villarreal.

SECUENCIA 2:

12. PG. PANORAMICA ABAJO A ARRIBA.
Fachada de un edificio del barrio UJI.

“Recuerdo que cuando llegué, todo me pareció muy alto.”

13. PG. CONTRAPICADO.

Edificio estrecho de la avenida de la UJI.

14. PG. CONTRAPICADO.

Edificio estrecho con el puente calatrava en la parte delantera.

“Parecía que vivía mucha gente todo estaba lleno de ventanas.”

15. PG. TRAVELLING ABAJO A ARRIBA.

Parque del barrio UJI.

“Todo estaba lleno de ventanas”

16. PG. PANORAMICA IZQUERDA A DERECHA.

Barrio UJI.

17. PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA.

Parque del Barrio UJI.

18. PG. CONTRAPICADO.

Fachada de un edificio del barrio UJI.

19. PG. CONTRAPICADO.

Fachada de un edificio del barrio UJI.

20. PG. CONTRAPICADO.

Fachada de un edificio del barrio UJI.

21. PG.

Paso del tranvía por el puente calatrava.

Cada cierto tiempo un tranvía te arrastraba hasta la universidad

SECUENCIA 3:

22. PG.

Ágora de la UJI.

Se parecía a mi barrio, todo lleno de ventanas.

23. PG

Rectorat de la UJI.

24. PG.

Estudiante andando hacia la biblioteca de la UJI.

25. PG.

Uno de los edificios de la UJI.

26. PG.

Exterior de la facultad de ciencias jurídicas de la UJI.

27. PG.

Exterior de la facultad de ciencias jurídicas de la UJI.

“Todo eran cuadrados.”

28. PG.

Un chico entra a uno de los edificios de la UJI.

29. PG.

Dos estudiantes cruzan con un carro de la compra por delante de uno de los edificios de la UJI.

30. PG.

Columna frente a la facultad de humanidades de la UJI.

31. PM.

Plano de la distribución de la facultad de Humanidades de la UJI.

32. PG. TRAVELLING HACIA DELANTE – FUNDIDO A NEGRO.

Un estudiante corre por los pasillos de la facultad de ciencias humanas de la UJI.

“Dentro había mucha gente.”

33. FUNDIDO A NEGRO – PG.

Una de las salas mac de la UJI. Unos alumnos se saludan en primer plano mientras el resto trabaja.

34. PG.

Una de las cabinas de radio de la UJI con alumnas trabajando.

Mirara por donde mirara siempre había personas a mi alrededor

35. PG.

Plato de la televisión de la UJI con alumnos trabajando.

36. PG.

Reflejo de unos estudiantes en una pared de la facultad de humanidades.

37. PG. TRAVELLING DERECHA A IZQUIERDA.

El alumno recorre la cafetería donde hay grupos de gente comiendo y tiene que esquivar a la camarera.

“Donde más solía haber era en la cafetería.”

38. PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA.

Gente en los diferentes puntos de la cola de la cafetería de la UJI.

39. PG.

Dos estudiantes sacan su comida en el “automatiek” de la UJI.

“Algunos para evitar colas sacaban la comida de una caja.”

40. PG. VELOCIDAD AUMENTADA.

Gente entrando y saliendo de la facultad de humanidades.

41. PG.

Una de las aulas Mac de humanidades, vacía.

“Aun habiendo toda esta gente, la Universidad y yo, estábamos solos”

42. PG.

Aula de la facultad de humanidades vacía.

43. PG.

Reflejo de un proyector azul.

44. PG. PANORAMICA IZQUIERDA A DERECHA.

La cafetería de la UJI, con dos sillas que cortan el acceso a esta.

45. PG.

Aula de la UJI vacía.

46. PG. CONTRAPICADO. TRAVELLING DERECHA A IZQUEIRDA

Mujer trabajando.

47. PG. TRAVELLING HACIA DELANTE.

Alumnos saliendo por el hall de la facultad de humanidades.

“Me gustaba sentirme solo, me solía escapar”

48.PG.

Última parada del tranvía dentro de la UJI.

SECUENCIA 4

49.PG. TRAVELLING DERECHA A IZQUIERDA. – FUNDIDO A NEGRO.

Skyline de Castellón.

50.PG. CONTRAPICADO – FUNDIDO ENCADENADO.

Ramas de un árbol.

51.PG.

Una de las distintas montañas de Castellón con el Peñagolosa al fondo.

“Me apartaba del mundo”

52.PP.

Flores amarillas.

53.PG. TRAVELLING HACIA DELANTE Y HACIA ARRIBA – FUNDIDO ENCADENADO.

Campo de amapolas con una casa antigua al fondo.

Buscaba recordar.

54.PG. TRAVELLING HACIA ARRIBA.

Campo de almendros en flor.

55.PG.

Un burro recorre el plano y acaba acercándose.

56.PG. CONTRAPICADO.- FUNDIDO ENCADENADO

Árbol con el sol detrás.

57.PG. CONTRAPICADO - TRAVELLING HACIA ARRIBA.

La herradura, en uno de los pueblos de Castellón.

58.PG. TRAVELLING DE DERECHA A IZQUIERDA.

Campo de almendros en flor con otros árboles delante.

59.PG.

Uno de los pueblos de la provincia de Castellón.

60.PG. TRAVELLING DERECHA A IZQUIERDA. FUNDIDO A NEGRO.

Campos y montañas de Castellón.

61.PG. VELOCIDAD AUMENTADA. FUNDIDO A NEGRO.

Ovejas cruzando el polígono de Castellón.

“No quería sentirme como uno más”

62.PG. TRAVELLING HACIA DELANTE.

Cartel de una de las fábricas de cerámica de Castellón.

63.PG. TRAVELLING HACIA DELANTE

Cartel de una de las fábricas de cerámica de Castellón.

64.PG. TRAVELLING HACIA DELANTE.

Cartel de una de las fábricas de cerámica de Castellón.

65.PG. TRAVELLING HACIA DELANTE.

Cartel de una de las fábricas de cerámica de Castellón.

66.PG. TRAVELLING DERECHA A IZQUIERDA. FUNDIDO ENCADENADO.

Fachada de una de las fábricas de cerámica de Castellón.

SECUENCIA 5

67.PG. PANORAMICA HACIA ABAJO. FUNDIDO ENCADENADO.

Del cielo a la playa.

68.PC.

Agua del mar de Castellón.

“Me distraen las olas”

69.PG. PANORAMICA IZQUIERDA A DERECHA.

Hombre remando con un kayak en el interior del grao de Castellón.

70.PG.

Uno de los barcos del interior del grao de Castellón.

71.PM.

Una bandera de España hondeando un barco.

72.PG. TRAVELLING IZQUERDA A DERECHA.

Barcos amarrados en el grao de Castellón.

“Cerca del mar descubrí que a más gente este le gusta”

73.PD.

Reflejo de la proa de dos barcos en el grao de Castellón.

74.PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA.

Barcos amarrados en el grao de Castellón.

75.PC.

Reflejo del sol en el agua del mar.

76.PM. CONTRAPICADO

Gaviotas sobrevolando el Grao.

77.PG. – FUNDIDO A NEGRO

Gaviotas sobrevolando el Grao.

78.PG. TRAVELLIG DERECHA A IZQUIERDA.

Skyline de Castellón.

SECUENCIA 6:

79.PG.

Rotonda del aeropuerto de Castellón con un coche circulando.

“En Castellón el arte estaba en las rotondas, por todos lados...”

80.PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA.

Rotonda con una escultura en forma de paloma, en Castellón.

81. PG. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA. – FUNDIDO A NEGRO.

Rotonda con tres manos cogiéndose, en Castellón.

82. PG. TRAVELLING HACIA DELANTE.

Mujer andando hacia la plaza del ayuntamiento.

83. PM. CONTRAPICADO.

Edificio del Fadri.

84. PG.

Ayuntamiento de Castellón.

85. PG. PANORAMICA DERECHA A IZQUIERDA – TRAVELLING ARRIBA

Muralla de Castellón.

86. PG. TRAVELLING HACIA DELANTE

Maqueta de la plaza del ayuntamiento.

87. PG. TRAVELLING DERECHA A IZQUIERDA.

Gente por el centro de Castellón.

“Recuerdo unos días los que la calle se llenó de gente”

88. PG. TRAVELLING HACIA DELANTE

Gente caminando por una calle del centro de Castellón

89. PANORÁMICA IZQUIERDA A DERECHA

Gente mirando la Mascletá

90. PG. TRAVELLING HACIA DELANTE

Gente caminando en dirección contraria

91. PM. TRAVELLING HACIA DELANTE

Mucha gente caminando en la Mascletá.

92. PG. PANORÁMICA DE IZQUIERDA A DERECHA

Calle del centro de Castellón llena de gente.

“Mucha gente”

93. PG.PANORÁMICA DE DERECHA A IZQUIERDA

Plaza del Ayuntamiento con gente.

94. PANORÁMICA DE DERECHA A IZQUIERDA

Gente viendo la Masletá

“Muchísima gente”

95. PANORÁMICA DE IZQUIERDA A DERECHA

Coches pasando por las calles del centro de Castellón

96. PG. TRAVELLING HACIA ARRIBA

Gente caminando y de fondo la noria de la feria.

97. PG.

Hombre vendiendo globos en la feria.

98. PG. CONTRAPICADO

Noria en movimiento.

“No se me olvidará el color y el movimiento de la ciudad.”

99. PG.

Atracción “La Olla” en movimiento.

100. TRAVELLING HACIA ABAJO – TRAVELLING HACIA ARRIBA-FUNDIDO ENCADENADO

Atracción “Alcatraz” en movimiento.

101. PG.

Gaiata desfilando por una calle del centro de la ciudad

“Por la noche todo eran luces.”

102. PLANO DETALLE – CONTRAPICADO.

Luces de una Gaiata.

103. PLANO DETALLE TRAVELLING HACIA DELANTE

Luces de una Gaiata.

104. PG. PANORÁMICA DERECHA A IZQUIERDA

Dos personajes disfrazados bailando en la cabalgata infantil de Magdalena.

105. PLANO DETALLE

Cabezas de dos dragones en la cabalgata infantil de Magdalena.

106. PANORAMICA DE ABAJO ARRIBA

Mujer en la Cabalgata infantil colocándose la peluca.

107 PANORÁMICA IZQUIERDA DERECHA-FUNDIO A NEGRO

Globo gigante de la Cabalgata pasando por delante de la gente

108. TRAVELLING IZQUIERDA A DERECHA.

Vistas lejanas de la ciudad de Castellón

*“Lo que de verdad no se me olvidará nunca es lo que
Sí ha olvidado gente de allí”*

109. PG.

Estructura de edificio a mitad construir abandonado.

110. PG. TRAVELLING DE DERECHA A IZQUIERDA

Estructura de otro edificio a medio construir.

111. PG.

Vistas, a través de una valla, de edificios y un cartel en el que se lee “Suelo en venta”.

112. PG.

Señora paseando a su mascota por un solar justo al lado de edificios altos.

113. TRAVELLING HACIA DELANTE

Recorrido por el pasillo del jardín de una casa abandona.

114. TRAVELLING DE ARRIBA ABAJO

Estructura de lo que queda de una casa derruida y abandonada.

115. PG.

Casa grande abandonada y en malas condiciones.

116. PG.

Puerta del jardín de una antigua casa en la que ahora solo se ven ruinas en el suelo.

117. PG.

Una pared derrumbada con restos de mobiliario de la casa que antes había.

118. PG.

Casa abandonada, ocultada por la parte delantera por unos carteles de publicidad.

119. PG.

Casa antigua abandona en malas condiciones.

120. PG.

Pared del interior de una casa en ruinas.

121. PP.

Banco en ruinas de un antiguo jardín.

122. PP.

Cara de un muñeco sonriente tirado junto a los escombros.

123. PG. - FUNDIDO A NEGRO

Casa derruida.

124. TRAVELLING DE IZQUIERDA A DERECHA- FUNDIDO ENCANDENADO

Vistas desde el coche de la carretera entrando a un túnel donde la imagen se queda en negro.

125. PLAN DETALLE - FUNDIDO ENCANDENADO

Ascuas de fuego elevándose al cielo, de noche.

126. PLANO DETALLE - FUNDIDO ENCADENADO

Fuego elevándose al cielo, de noche

127. PLANO DETALLE

Luna con nubes oscuras pasando por delante de ella.

7 ESCALETA

SECUENCIA	DESCRIPCIÓN	DURACIÓN
Rótulo Título		Seg 0 al 13
1	Planos de los paisajes desde el interior del tren, imágenes de la llegada del tren a la estación.	Seg 13 al 46
2	Planos del Barrio UJ de Castellón	Seg 45 al min 1'15
3	Planos en exterior de la Universidad y sus edificios. Imágenes del interior de su facultad, imágenes cotidianas de la Universidad, con mucha gente, y sin gente.	Min 1'15 al 3'19
4	Planos de paisajes rurales y de naturaleza.	Min 3'19 al 5'23
5	Imágenes del mar y del Grao de Castellón.	Min 5'23 al 6'10
6	Imágenes del centro de la ciudad, de sus gentes, las fiestas de la Magdalena.... También planos de los extrarradios de la ciudad y de las zonas más marginales.	Min 6'10 Al 9'43
Créditos		

8 Plan de explotación, Análisis del mercado y Plan de comunicación y marketing.

Para poder definir cuál será el plan de explotación para nuestro proyecto, lo primero que tenemos que plantearnos es a que público va dirigido. Puesto que nuestra obra habla de temas como el recuerdo, la tradición y temas relacionados al paso de los años, determinamos que nuestro público debe de poseer una cierta edad. Por tanto decidimos ajustar nuestro target principal a un público de entre 35 años y 90 años. A pesar de esto, el documental es una obra apta para el consumo de todas las edades. Una vez definido nuestro target, el plan de explotación y de comercialización consistirá en hacer visible el proyecto a través de redes sociales, ya sea Facebook, Instagram u otras redes en las que podamos intervenir con nuestra presencia. A través de estas redes sociales, podemos hacer que inmemorial llegue a gran cantidad de gente. La campaña por redes estará dividida en varias partes. La primera de ellas, consistirá en subir varios fragmentos del documental para hacer ver que se ha trabajado en un producto nuevo y cuál es el enfoque o el estilo de dicho producto. Una vez se haya creado el efecto de curiosidad a nuestros espectadores, será el momento para soltar la pieza entera por redes sociales y por canales de promoción como YouTube o flor. Algo a destacar de nuestra pieza, es que en ningún momento buscamos ponerle precio ni un valor para ceder los derechos. La pieza está hecha solo para levantar sentimientos y sensaciones en aquellos que la reciban, sea por la vía que sea.

9. Memorias de producción y postproducción

En este apartado, explicaremos principalmente, las fases de producción y postproducción, ya que las fases previas, ya están mejor detalladas en la justificación y argumentación. En cuanto finalizamos todos los pasos de la preproducción, nos pusimos en marcha a efectuar los trabajos productivos. Las necesidades técnicas era uno de los apartados a tener muy en cuenta. Disponíamos de equipo propio, compuesto de cámara réflex, Canon 6d, con diversos objetivos, aunque trabajamos prácticamente, sólo con una distancia focal de 35mm. También disponíamos de trípode y elementos de iluminación

externos de vídeo, aunque estos últimos, decidimos no usarlos, por seguir las directrices de no intervenir en los planos. Un estabilizador de tres ejes electrónico, con el que podíamos realizar movimientos de cámara, con buenos resultados de estabilización. El único medio técnico que no teníamos, era el equipo de sonido, por lo que lo solicitábamos del laboratorio de la universidad, en concreto, micro de cañón, grabadora h4, pértiga, peluche y accesorios.

Dividimos los días de grabación, no por localizaciones, sino por la franja horaria. En un principio, nuestra idea era contar el documental y que la iluminación de los planos se fuera hacia el anochecer; por ello, en función del rango horario, escogíamos la localización. Otro de los puntos fuertes, fueron las fiestas de Magdalena de Castellón. Decidimos grabar un día completo, para poder aprovechar. Gravamos desde la mañana con los actos infantiles, pasando por el mediodía con mascletá, hasta las gaitas del anochecer. Nuestra focalización estaba centrada en las personas, los actos que ocurrían y en modo observador, sin interferir, ni buscar planos neutros.

Otro de los fundamentos de la producción, es que era la iluminación la que priorizaba las grabaciones; por lo que los días lluviosos no nos podían servir, porque queríamos que en todo momento, la atmosfera tonal se mantuviera en los tonos cálidos, azules y verdes principalmente. El resto de los días pudimos realizar lo que teníamos establecido. Tardamos un tiempo en poder grabar una toma en condiciones desde el interior del coche en marcha, ya que continuamente nos salían muy movidos. Al final, después de combinaciones entre velocidad del vehículo y aparatos de estabilizar, conseguimos realizar alguna toma válida. Tampoco tuvimos problemas en la realización del resto de tomas, debido a que lo que retratábamos, eran escenas en la vía pública, o accesos públicos, o escenas cotidianas o paisajes; tan solo mencionar, que en el puerto del Grao, nos tuvimos que dar la vuelta un día, porque era la huelga de estibadores y nos presentamos con el equipo en el puerto, y la gente nos miraba con demasiadas malas caras, por lo que decidimos irnos del lugar. Volvimos otro día, a la misma hora porque nos hacía falta esa luz, y no hubo problema para grabar, seguía la huelga, pero a nadie le molestó nuestra presencia. Una labor algo costosa fue en cierto sentido encontrar el momento adecuado para grabar, así como los recorridos que llegamos a realizar. No era

intención nuestra recorrer la provincia, porque el documental versaba más sobre la universidad, la ciudad y sus alrededores; pero sí que nos fuimos a diversas localidades para grabar tomas que queríamos introducir, como Albocásser, para grabar almendros en flor, Val d'Alba, para grabar el pueblo y las montañas, les userres, con las vistas a la montaña más alta de la comunidad valenciana; a Benicasim, para grabar el mar, a Villareal, para grabar las fábricas de cerámica; a Borriol, a grabar fábricas de cerámica abandonadas, etc.

La cámara también dispone de unas limitaciones técnicas, por lo que algunas de las tomas, aparece el efecto moire, o alguno otro indeseable, provocando si nos damos cuenta, en repetición de toma y si no, anularla o si es imprescindible, la usamos

En lo que respecta al apartado de la postproducción, tan solo aclarar algunos problemas que hemos tenido. Disponemos de equipos propios de para editar, pero uno de los integrantes del grupo, dispone de un equipo de altas prestaciones, sobre todo en lo que respecta al monitor, que reproduce prácticamente todo el espectro del rgb, con un gamut cercano al 98%; ese era el motivo principal de realizarlo en dicho equipo, que la reproducción del color, se notaría en casi todo su recorrido y poder ajustar algún parámetro, resultaría menos complicado.

Cabe mencionar, que ninguno de los componentes del grupo, somos expertos, ni siquiera amplios conocedores, en los programas de maquetación. Utilizamos el programa premiere, porque nuestra plataforma es Windows. Tenemos una escasa experiencia en dicho programa, ya que en la universidad, si tuvimos alguna clase de maquetación en vídeo, fue con el Final Cut o los cursos que dan de forma privada, bajo pago, con exclusividad para Final Cut, cuando el Premiere es utilizado también por profesionales del campo, pero no se implementa en la universidad; es el único programa que puede trabajar tanto en mac como en Windows, mientras el Final Cut, solo es válido para mac. Son similares, pero no iguales, por lo que la adaptación resultó algo liosa en algunos puntos concretos. También tuvimos una serie de problemas a la hora de realizar la edición, porque teníamos direcciones de la mirada diferentes, por

lo que esa fue una parte en la que las tensiones afloraron. No nos importó demasiado, es algo que ocurre en todos los trabajos donde te implicas; las tensiones son buenas, eso quiere decir que se está trabajando, pero también hay que tener en cuenta, que se está forzando y se necesita el equilibrio justo, para que la tensión sea la adecuada. La última fase del trabajo de maquetación, se realizó en otro lugar diferente, porque casi todo el trabajo estaba realizado y para liberar tensiones entre los miembros del equipo, ya que pasábamos demasiadas horas juntos y necesitábamos un poco de aire. Al final del todo, consideramos que hemos efectuado un buen trabajo, aun teniendo las carencias narrativas o productivas y de maquetación, sobre todo, por la falta de experiencia y la falta de especialización. Necesitamos realizar un máster de especialidad, para poder tener un criterio avanzado en alguna de las partes que se tratan en la carrera de comunicación.

El equipo de trabajo, en todo momento estuvo integrado en todas las fases del proyecto. Los tres componentes decidimos formar desde un primer momento, un equipo, no un grupo de trabajo donde cada uno se hace una parte. A lo largo de nuestra carrera, nos hemos encontrado con muchos grupos de trabajo y personas, que decidían hacer sólo aquello en lo que son fuertes. En cambio, nosotros estuvimos en todas las fases del proyecto, incluso en la teoría, donde los tres hemos depositado el tope de nuestras energías. De todas formas, es de destacar la labor de Eva Gil y Adrián Arjona, que fueron los que “tiraron” en todo momento de las distintas fases que hemos llevado. Son ellos los que tienen el mérito de haber llegado a construir una pieza lo más parecida a lo que teníamos en mente en su principio, ya que se encargaron en exclusividad del montaje, porque tenían claras las intenciones que queríamos transmitir, así como de otros cometidos en los que estaban comprometidos desde el principio.

10. Resultados y conclusiones.

Una vez finalizado el proyecto, podemos decir que estamos satisfechos con el resultado final. La realización de la idea no fue nada fácil. Intentar crear un documental sin ninguna intervención en el devenir de las cosas, es una tarea complicada. Así pues, nuestra pieza documental posee esa característica básica de los documentales, que las imágenes hablen por si solas. Mediante la observación de los puntos más importantes, y tras varias lluvias de ideas, hemos conseguido transmitir la identidad de una ciudad. En "Inmemorial", no solo tratamos sobre los valores de la ciudad de Castellón, sino que también realizamos un acercamiento de la universidad a la urbe. Uno de nuestros objetivos era este, y mediante la unión de varias secuencias con cierta relación, conseguimos acercar a la ciudad de Castellón; a la "nueva ciudad de la UJI", donde la mayoría de sus habitantes son jóvenes.

Un punto básico dentro de nuestro documental, es hacer referencia al recuerdo y a la reflexión suscitada por estar en un lugar que no es el tuyo. A través de planos abiertos y con movimientos elípticos, con un ritmo lento, dotamos nuestro documental con un toque nostálgico o como mencionamos, reflexivo, que se convierte en la línea principal de la pieza.

Finalmente, hemos solucionado a la perfección los problemas técnicos, de producción y algunos problemas en la grabación de planos, como comentamos anteriormente. Con la experiencia adquirida al terminar el documental y durante su realización, hemos adquirido las capacidades suficientes para afrontar nuevos retos y situaciones desconocidas.

10.1 Results and conclusions

Once finalised the project, can say, that we are satisfied with the final result. The realisation of the idea did not go at all easy. Try creating a documentary without any intervention in the future of the things, is a task complicated. Like this then, our documentary piece possesses this basic characteristic of the documentaries that the images speak in case alone. By means of the

observation of the most important points, and after several rains of ideas, have achieved transmit the identity of a city. In *Inmemorial*, not only we treat on the values of the city of Castellón, but we also realise an approach of the university to the city. One of our aims was this, and by means of the union of several sequences with some relation, achieve to approach to city of Castellón to the New city of the UJI. Where the majority of his inhabitants are young.

A basic point inside our documentary is to do reference to the memory and to the reflection aroused for being in a place that is not yours. Through open planes and with elliptical movements and to slow rhythm, endow our documentary with a touch nostalgic or as we mention, reflexive, that turns into the main line of the piece.

Finally, we have solved to perfection the technical problems, of production and some problems in the recording of planes, as we comment previously. With the experience purchased when finishing the documentary and during his realisation, have purchased the sufficient capacities to face new challenges and unknown situations

11. Bibliografía consultada.

ADORNO, Theodor, *La industria Cultural*, Bogotá, Proyectar la Comunicación, 1997

Arnau Roselló, Roberto (2006), *La guerrilla de celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1990

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós Comunicación 68 Cine, 1995.

Català, Josep M. (2011). Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental.

DELEUZE, G, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1993

Francisco Javier Gómez Tarín, *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*, 2011

Gifreu Castells, Arnau. *El documental interactivo: evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*, Barcelona, Editorial UOC, 2013.

López Clemente, José. *Cine documental español*, Rialp, Madrid, 1960

MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 1996

<http://revista.cinedocumental.com.ar>

<https://www.unizar.es/artigrama/pdf/23/3varia/20.pdf>

<http://escoladepintura.es/wp-content/uploads/2015/05/Introducci%C3%B3-veu-en-off-del-documental.pdf>

<http://www.afverba.com/single-post/2014/06/16/Tu-mentira-tambi%C3%A9n-es-verdad-sobre-Nanook-el-esquimal-de-Robert-Flaherty>

<http://historiacinedocumental.blogspot.com.es/2010/05/jean-vigo.html>

<http://www.lasmejorespeliculasdelahistoriadeltine.com/2015/04/a-proposito-de-niza-1930-el-cortometraje-de-jean-vigo.html>

<http://historiacinedocumental.blogspot.com.es/2010/05/john-grierson.html>

<http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/09/la-escuela-documental-britanica.html>

<http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/realismo.html>

<http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p5=2859>

<http://investigandoeltine.blogspot.com.es/2013/04/del-cine-mudo-al-sonoro.html>

https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=145#C03

<https://www.escuela-tai.com/blog>

12. Filmografía.

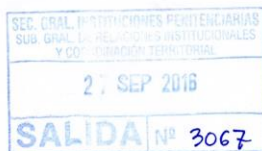
CM de Edison, Lumière y Méliès

- Nanook el esquimal (Robert Flaherty)
- El hombre de la cámara (Dziga Vertov)
- Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Walter Ruttmann)
- El triunfo de la voluntad (Leni Riefenstahl)
- Olympia (Leni Riefenstahl)
- Midway (John Ford)
- À propos de Nice (Jean Vigo)
- El misterio Picasso (Henri Georges Clouzot)
- Shoah (Claude Lanzmann)
- hiroshima mon amour (Alain Resnais)
- Fuego en Castilla (José Val del Omar)
- Inside Job (Charles Ferguson)
- Zeitgeist: The Movie (Peter Joseph)
- Baraka (Ron Fricke)
- La isla de las flores (Jorge Furtado)
- Powaqqatsi (Godfrey Reggio)

13. Anexo.



MINISTERIO
DEL INTERIOR



SECRETARIA GENERAL
DE INSTITUCIONES
PENITENCIARIAS

O F I C I O	
S/REF.	
N/REF.	
FECHA	27 de septiembre de 2016
ASUNTO	D. Christian Robles Ramos P/ Gaspar i Fuster nº 20 12140 – Albocasser (Castellón)

Le informamos que esta Secretaría General de Instituciones Penitenciarias no autoriza trabajos que conlleven grabación audiovisual de imágenes o voz de internos en el interior de los centros penitenciarios.

En esta línea habitual de decisiones se valoran aspectos que conectan con la necesidad de asegurar el buen orden en el interior de los centros, no autorizar actividades que puedan perturbar el desarrollo de otras actividades programadas así con la protección de datos a que nos obliga la Ley Orgánica de Protección de Datos de Carácter Personal.

SUBDIRECTORA GENERAL
DE RELACIONES INSTITUCIONALES
Y COORDINACIÓN TERRITORIAL

Mercedes Belaustegui Alonso

CORREO ELECTRÓNICO
sgrelacionesinstitucionales@dgip.mir.es

ALCALÁ, 38
28014 MADRID
TEL.: 91 335 4985
FAX.: 91 335 4050

A. Treball de final de grau o de final de màster / Trabajo de final de grado o de final de máster

Grau/Màster (denominació oficial) / Grado/Máster (denominación oficial)

Comunicacion audiovisual

Autor o autora / Autor o autora

Adrián Ayón Rivera

DNI / DNI

458030422

Títol / Título

INMEMORIAL

B. Vistiplau del tutor o tutora / Visto bueno del tutor o tutora

Nom i cognoms / Nombre y apellidos

Done el vistiplau per a la difusió en accés obert d'aquest treball des del Repositori UJI Doy
el visto bueno para la difusión en acceso abierto de este trabajo desde el Repositorio UJI

No done el vistiplau per a la difusió en accés obert d'aquest treball des del Repositori UJI
No doy el visto bueno para la difusión en acceso abierto de este trabajo desde el Repositorio UJI

(Firma / Firma)

C. Vistiplau del supervisor o supervisora / Visto bueno del supervisor o supervisora

Nom i cognoms / Nombre y apellidos

Centre o empresa / Centro o empresa

Done el vistiplau per a la difusió en accés obert d'aquest treball des del Repositori UJI Doy
el visto bueno para la difusión en acceso abierto de este trabajo en el Repositorio UJI

No done el vistiplau per a la difusió en accés obert d'aquest treball des del Repositori UJI
No doy el visto bueno para la difusión en acceso abierto de este trabajo en el Repositorio UJI

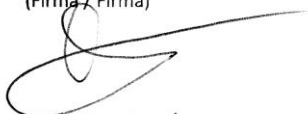
(Firma / Firma)

D. Autorització i declaració de l'autor o autora / Autorización y declaración del autor o autora

Com a autor o autora del treball indicat / Como autor o autora del trabajo indicado
Declare / Declaro

- | | |
|--|---|
| <p>1. El document indicat és un treball original elaborat per mi i no infringeix els drets d'autoria d'una altra persona o entitat.</p> <p>2. El material amb drets de tercers està clarament identificat i reconegut en el contingut del document lliurat.</p> <p>3. Autoritze la Universitat Jaume I a conservar més d'una còpia d'aquest document i, sense alterar-ne el contingut, a transformar-lo en altres formats, suports o mitjans per a garantir-ne la seguretat, preservació i accés.</p> <p>4. Aquesta autorització implica que la Universitat Jaume I ha d'identificar clarament el meu nom com a autor o autora o propietari o propietària dels drets d'explotació d'aquest treball i no ha de fer cap alteració del seu contingut diferent de les permeses en aquest document.</p> <p>5. Autoritze a reproduir, comunicar i distribuir aquest document mundialment en format electrònic amb caràcter no exclusiu en el Repositori UJI sota la llicència Creative Commons:</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> CC-BY-SA «Reconeixement-Compartir igual». És permesa la reproducció, la distribució, la comunicació pública, la realització d'obres derivades i l'ús comercial sempre que se'n cite l'autoria i amb la mateixa llicència CC o equivalent.</p> <p><input type="checkbox"/> CC-BY-NC-SA «Reconeixement-No comercial-Compartir igual». És permesa la reproducció, la distribució, la comunicació pública i la realització d'obres derivades sempre que se'n cite l'autoria i amb la mateixa llicència CC o equivalent, però no és permès fer-ne un ús comercial.</p> <p><input type="checkbox"/> CC-BY-NC-ND «Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades». És permesa la reproducció, la distribució i la comunicació pública sempre que se'n cite l'autoria, però no és permesa la realització d'obres derivades ni el seu ús comercial.</p> <p><input type="checkbox"/> No autoritze la difusió en accés obert d'aquest treball en el Repositori UJI.</p> | <p>1. El documento indicado es un trabajo original elaborado por mí y no infringe los derechos de autoría de otra persona o entidad.</p> <p>2. El material con derechos de terceros está claramente identificado y reconocido en el contenido del documento entregado.</p> <p>3. Autorizo a la Universitat Jaume I a conservar más de una copia de este documento y, sin alterar su contenido, a transformarlo en otros formatos, soportes o medios para garantizar su seguridad, preservación y acceso.</p> <p>4. Esta autorización implica que la Universitat Jaume I deberá identificar claramente mi nombre como autor o autora o propietario o propietaria de los derechos de explotación de este trabajo y no deberá realizar ninguna alteración de su contenido diferente de las permitidas en este documento.</p> <p>5. Autorizo a reproducir, comunicar y distribuir este documento mundialmente en formato electrónico con carácter no exclusivo en el Repositorio UJI bajo la licencia Creative Commons:</p> <p><input type="checkbox"/> CC-BY-SA «Reconocimiento-Compartir igual». Se permite la reproducción, la distribución, la comunicación pública, la realización de obras derivadas y el uso comercial siempre que se cite la autoría y con la misma licencia CC o equivalente.</p> <p><input type="checkbox"/> CC-BY-NC-SA «Reconocimiento-No comercial-Compartir igual». Se permite la reproducción, la distribución, la comunicación pública y la realización de obras derivadas siempre que se cite la autoría y con la misma licencia CC o equivalente, pero no se permite hacer un uso comercial.</p> <p><input type="checkbox"/> CC-BY-NC-ND «Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas». Se permite la reproducción, la distribución y la comunicación pública siempre que se cite la autoría, pero no se permite la realización de obras derivadas ni su uso comercial.</p> <p><input type="checkbox"/> No autorizo la difusión en acceso abierto de este trabajo en el Repositorio UJI.</p> |
|--|---|

(Firma / Firma)



Castellón, 29 de junio de 2017
Adrián Arjona Riera.

EVA GIL MONTEAGUDO



EXPERIENCIA:

11/2016 – 03/2017 Periodista, redacción y edición de noticias.

TV Mediterráneo – Valencia

04/2015 – 07/2017 Fotógrafa y periodista.

Revista Digital El Enano Rabioso – Valencia

EDUCACIÓN:

2011 – Título de Bachillerato: Humanidades. IES Eduardo Merello – Sagunto

2017 – Grado en Comunicación Audiovisual. Universidad Jaume I – Castellón

DIPLOMAS

Curso oficial Universidad de Málaga “Radio podcasting” (2016).

IDIOMAS

Valenciano: Certificado Nivel Elemental

Inglés: Certificado oficial B1

APTITUDES TÉCNICAS

- Nivel avanzado de Adobe Premiere.
- Nivel medio de Photoshop.
- Nivel medio Logic Pro
- Nivel avanzado me Microsoft Office.

INFORMACIÓN ADICIONAL

Persona capacitada para llevar a cabo trabajos en equipo, y para resolver situaciones de dificultad. Persona polivalente, con facilidad para aprender y capaz de enfrentarse a los imprevistos o problemas.

ADRIÁN ARJONA RIERA



Experiencia: Villarreal CF.

- Miembro del sector audiovisual en prácticas -

- Ayudante de fotografía – JM Fotógrafos
- Cámara y edición de vídeo – Sweet Days

Educación.

- Bachiller – IES Camp de Morvedre.
- Comunicación audiovisual – Universidad Jaume I

Aptitudes:

vídeo.

- Nivel Alto de Edición con Adobe Premiere
- Nivel Alto manejo de cámara. Tanto foto como vídeo.
- Nivel Básico Microsoft Word.
- Nivel Básico Adobe Photoshop

Idiomas:

- Nivel Alto Lengua valenciana.
- Nivel Medio Lengua inglesa.

Información adicional: Apasionado de la fotografía y a la grabación de vídeo. Soy una persona responsable y que funciona bien trabajando en equipo. Capaz de adaptarme y afrontar situaciones desconocidas en las que nunca he participado. He trabajado en varias facetas en el ámbito profesional, desde cámara hasta editor de vídeo, pasando incluso por ayudante de iluminación. Encada una de las responsabilidades anteriores he ido constante y disciplinado cumpliendo los objetivos marcados. Siempre abierto a nuevas oportunidades y trabajos en los que poder desarrollar mis aptitudes.

CURRICULUM VITAE



Datos personales

Christian Robles Ramos

11435273 H

P/ Gaspar Fuster, 20

12140 Albocàsser (Castelló)

Fecha de nacimiento: 25 de mayo de 1973, en Avilés, Asturias

964 428 392 / 692 843 009

al258373@uji.es

Formación académica

1989 Bachillerato Unificado Polivalente

1992 Módulo de jefe de explotaciones agropecuarias

Desde 2012, cursando estudios de Grado en Comunicación Audiovisual

Otra formación

Realicé un curso anual sobre tratamiento digital de Photoshop en el 2008, así como cursos avanzados de tratamiento de imagen RAW. Posteriormente, varios cursos sobre iluminación natural, de flash, modelado, etc. Algunos cursos fueron realizados desde el departamento de Comunicación Audiovisual de la UJI y los demás, por escuelas privadas.

En el año 2009, realicé un curso anual de fotografía documental, en la escuela Blanpaper, en Castellón, dirigida por el fotógrafo Julián Barón. Al acabar el proyecto anual de fotografía, me volví a matricular de nuevo en el curso anual de fotografía documental.

Durante esos dos años que estuve realizando el curso, asistí a numerosos talleres vinculados a la fotografía y el arte. Talleres impartidos por fotógrafos como, Cristóbal Hara, Julián Barón, Josi Vegue, Alejandro Marote, Xoubanova, Joan Fontcuberta, Gervasio Sánchez (en el seminario de fotoperiodismo de Albarracín, año 2010), Carlos de Andrés o Ramón Masats, Joan Fontcuberta, entre otros. Así mismo, asistí a talleres relativos al diseño de fotolibros, análisis de imagen, composición fotográfica, tipografía y sociología visual entre otros. Habré asistido a un centenar de talleres y cursos, tanto online como presenciales, aproximadamente

He contribuido con algunas imágenes en exposiciones colectivas, a destacar una que se hizo en Castellón en el año 2014, sobre la temática “Fotografía de la naturaleza, naturaleza de la fotografía”, comisionada por Marta Ribes y presentada por Joan Fontcuberta. Formé parte en el año 2011, en la cobertura fotográfica del VII Bienal de Arte de Desecho en la ciudad de Castellón, de la que se realizó un libro, organizado por la fundación Isonomía. También colaboré en un proyecto colectivo para PhotoEspaña, con una temática enfocada a la política y los políticos. Formé parte de diversas colaboraciones en exposiciones colectivas, sobre todo con pequeñas series. También realicé numerosos trabajos con temática musical. Desde bandas de música clásica, hasta festivales de música como el Rototom, segunda edición, cinco años cubriendo el festival Tanned- Tim de Castellón y hace dos años, cubrí el festival ViñaRock para una página web de temática musical.

Los proyectos que he realizado, suelen estar encaminados a la acción. La acción del hombre sobre la naturaleza; la acción del hombre hacia sus semejantes; las acciones cotidianas de las personas. Actualmente, estoy en la fase final de la edición de un fotolibro que tengo pensado publicar en el año 2018 y continuar mis estudios de cultura visual.

Experiencia laboral

Desde el año 1993 hasta el año 2010 (fecha de mi retiro por enfermedad), ejercí como Guardia Civil en distintos puntos de la geografía española, desempeñando funciones, especialmente, en fiscal, contrabando, protección antiterrorista y seguridad ciudadana. A partir del 2010, trabajé en gran cantidad de trabajos fotográficos, sobre todo, de índole social, musical, lúdica o artística.

Idiomas

Castellano: Lengua materna

Valencià: Lengua no nativa, lo entiendo a la perfección, pero no lo hablo

Inglés: Nivel bajo

Informática

Dominio a nivel usuario de: Word, Excel, Access, PowerPoint, Internet Explorer

Y Microsoft Outlook, a nivel avanzado de Photoshop y herramientas similares de tratamiento fotográfico

Otros datos

Carnet de conducir

Vehículo propio

