



ACTAS

**IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

**Universitat Jaume I, Castellón
2011**

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Las formas
híbridas
en el cine
documental
El caso de
Mirant al cel
(2008) de
Jesús Garay

MAGDALENA SELLÉS Y JAUME RADIGALES

1. Introducción

La comunicación se propone estudiar la posición del cine documental en el cine postmoderno. En la actualidad, las formas híbridas que presenta el llamado cine documental permiten un amplio campo de experimentación, que cuestiona la validez de la dicotomía entre cine narrativo y cine documental.

Desde 1895, fecha oficial de la aparición del cine, hasta nuestros días, este género ha evolucionado al unísono con los avances tecnológicos. Éstos han posibilitado la experimentación en sus prácticas creativas dando lugar a diferentes modalidades genéricas. Este proceso ha conducido al estado actual, en el cuál se han desdibujado las fronteras entre la ficción y la no ficción. ¿Cuántas películas de ficción se ruedan con las técnicas de no ficción? De hecho, la discusión está servida, para algunos especialistas todas las obras audiovisuales son ficciones, mientras que para otros, todas son documentales (Bruzzi, 2000). Bill Nichols clasifica los objetos¹ audiovisuales en dos grupos: documentales de la realización de deseos, en inglés *of wish-fulfillment*, y documentales de representación social (2001: 1-2).

Una de las características del concepto postmodernidad, aplicado a la teoría cinematográfica, es el pastiche o imitación y la mezcla o hibridación de estilos. En el ámbito de la creación, una de las consecuencias es la mezcla de géneros dando lugar a nuevas formas híbridas que combinan temas y códigos de otros géneros canónicos (Sánchez Noriega, 2002: 270-271; Altman, 2000, 189-195).

Además, la hibridación de géneros se ha visto potenciada por los nuevos formatos de televisión (Ledo, 2003: 155-158) los cuales al pretender realzar la sensación de realidad se han apoderado de los códigos de representación del documental, cuestionando su estatus. La pretensión de la televisión de querer ofrecer el máximo realismo ha conducido a la paradoja de construir un simulacro de esta realidad, nos ha orientado, hacia lo que algunos autores clasifican como hiperrealismo, el cual también sería otra de las características de la postmodernidad aplicada a la cultura audiovisual (Hayward: 274-285). Esta forma de hiperrealismo se convierte en un simulacro de la realidad y rompe las fronteras entre lo real y lo irreal. Estas nuevas prácticas televisivas han influenciado al cine, que también ha subvertido los géneros clásicos incorporando y adaptando los nuevos códigos televisivos y ha contribuido a la hibridación de géneros que comentábamos. La proliferación de estos nuevos formatos ha contribuido a la aparición de nuevos conceptos para definirlos. Por ejemplo, Rodhes y Springer (2006: 1-9) han propuesto llamar *docufictions*, a los objetos audiovisuales que permeabilizan los límites de las dos divisiones clásicas: ficción y no ficción. En su opinión, este concepto surge de una especialización de la práctica fílmica. También, cabe añadir los nuevos códigos desarrollados con las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (NTIC), los juegos, las redes sociales, etc., que se han incorporado e influido en los cambios producidos (Manovich, 2005).

La comunicación se centrará en el film, *Mirant el cel* (2008), de Jesús Garay, el cuál se propone recordar los bombardeos que sufrió la ciudad de Barcelona, por la aviación fascista italiana, los días 16, 17 y 18 de Marzo de 1938.

¹ Sobre la definición de objeto, consultar Lev Manovich (2005: 56-62).

2. Géneros cinematográficos. El cine documental: especialización

El discurso teórico cinematográfico señala la gran complejidad que representan los criterios de categorización de las obras, textos u objetos audiovisuales. Éstos se pueden clasificar según el soporte, el formato, la duración, el objetivo, el estilo o la estética, según la temática y las expectativas creadas al espectador, según el tratamiento de la realidad, etc. (Sánchez Noriega, 2002: 96-101). En el cine documental las clasificaciones han evolucionado, en consonancia con los objetivos de los directores, los autores y la interacción con los avances tecnológicos.

A las catalogaciones de las producciones primitivas se sucedieron otras más elaboradas coincidiendo con la evolución de los objetivos de los cineastas en su búsqueda por conseguir la captación de la realidad pura, una realidad sin manipulación. Durante los años 30 del siglo pasado es cuando el género consolidó la forma más clásica de representación, la denominada modalidad expositiva, según Bill Nichols (1997: 65-72; 2001: 105-109). Sus exponentes son los documentalistas británicos dirigidos por John Grierson; la cineasta alemana, Leni Riefenstahl; y el norteamericano, Pare Lorentz, todos ellos comprometidos con una causa político-social.

A partir de los años 60, del siglo pasado, la evolución de la tecnología permitió a los cineastas aproximarse más a su sueño (Nichols, 1997: 72-93; 2001: 115-124)². Siguiendo la clasificación de Bill Nichols se puede considerar que en este momento aparecen dos nuevas modalidades: la de observación y la participativa. La primera pretende haber encontrado la solución al problema de la intervención del director gracias a la posibilidad de capturar el sonido en directo, entre otras técnicas. La segunda, inspirada en los trabajos de Dziga Vertov, consciente que la simple presencia del cineasta y del aparato técnico que lo acompaña hace imposible la reproducción exacta y objetiva de la realidad, deseaba hacer visible el dispositivo técnico para mostrar como éste condicionaba el desarrollo de los acontecimientos. En el contexto de la historia del documental a estas dos modalidades, también se las conoce como *direct cinema* (cine directo) y *cinéma vérité* (cine verdad).

3. Nuevas tecnologías y evolución de los géneros

La influencia de la televisión y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTIC) ha demolido las fronteras entre el cine de ficción y el documental. El afán de dotar de gran espectacularidad a las historias ha potenciado la eclosión de formatos que la permiten, como los docudramas y los *mockumentaries*. Esta circunstancia ha afectado a la definición de las especializaciones en el género documental, las cuáles han evolucionado para intentar englobar los diferentes tipos de modalidades surgidos de la hibridación entre ficción y realidad. Así se han reordenado las modalidades, en función de los nuevos criterios desarrollados a partir de las nuevas prácticas audiovisuales. Una tarea nada fácil, si se tienen en cuenta las clasificaciones que han propuesto diferentes autores y que tienen como finalidad ofrecer conceptos que contemplen todas las posibilidades.

Los teóricos y cineastas, que aprecian la pureza del género, se esfuerzan por preservar sus objetivos iniciales para no desposeer de su valor original al

² Consultar los cambios en las modalidades (interactiva/participativa) propuestos por Nichols.

documental. Rodhes y Springer (2006: 1-9) proponen denominar documental, al film que presenta una forma y un contenido documental; *mockumentary*, al film que presenta una forma documental y un contenido ficcional; docudrama, al film que tiene una forma ficcional y un contenido documental; y ficción al film cuya forma y contenido son ficcionales. Estos autores señalan una nueva especialización surgida de la práctica fílmica, a la que llaman *docufictions* la cual serviría para identificar los objetos audiovisuales que convierten en permeables los límites de la ficción y la no ficción: los clasificados como *mockumentary* y docudrama. Otro autor, Paul Ward ha propuesto el concepto *digi-docs* para una nueva categoría de documentales, los que utilizan imágenes generadas por ordenador o otras formas de tecnología digital (2005: 100-102). También, Bill Nichols ha profundizado y modificado su, ya clásica, definición de las especializaciones del género documental. A las modalidades expositiva, de observación y participativa ha añadido la modalidad reflexiva y la performativa, las cuáles surgirían, a partir de los años ochenta, de nuevas prácticas audiovisuales (2001: 99-137). La modalidad performativa demuestra la visión subjetiva o expresiva del cineasta sobre el tema que expone. Un catálogo amplio de filmes entrarían en esta definición, desde los que reflexionan sobre acontecimientos históricos o los que elaboran propuestas sobre la identidad sexual o de género.

4. Las relaciones entre la historia y el cine

El cine, en general, y el documental en particular se han convertido en una herramienta fundamental para la difusión de la historia. A principios de los años setenta, algunos historiadores como, el francés Marc Ferro actualizaron las enseñanzas de Sigfried Kracauer y desarrollaron nuevos criterios de análisis e interpretación. Estos autores revalorizaron los documentos fílmicos, al otorgarles el mismo estatus que el de un documento escrito. Desde el género documental se elaboran una gran variedad de films de temática histórica que sirven para reflexionar sobre la construcción y la transmisión de la memoria.

4.1. La guerra civil española y el cine.

La guerra civil española ha generado una gran producción cinematográfica. Durante el conflicto se elaboraron diferentes films propagandísticos tanto desde los bandos contendientes como desde otros países. Después del conflicto las producciones sobre el tema han ido sucediéndose reiteradamente. En España, primero tímidamente, a partir de la transición democrática, y, a partir del año 2000, de forma masiva coincidiendo con la aparición de asociaciones memorialistas en todo el territorio. El debate sobre la revisión de este conflictivo período histórico se ha actualizado y la producción audiovisual así lo representa. Podemos citar, la obra pionera de Basilio Martín Patino, *Caudillo* (1974) y la de Jaime Camino: *La vieja memoria* (1978), así como, las más recientes *La guerrilla de la memoria* (2002) de

en *Mirant al cel*
aunque se utiliza
la ficción, ésta no
traiciona la
veracidad de los
acontecimientos
históricos

Javier Corcuera, *Hollywood contra Franco* (2008) de Oriol Porta, *El silencio roto* (2001) de Montxo Armendáriz, *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba, *Pan negro* (2010) de Agustí Villaronga, entre muchas otras.

Otro ejemplo, sería la película, *Mirant al cel* (2008) de Jesús Garay, que se ha seleccionado como modelo de las formas híbridas que presenta el cine documental. La trama de ficción que ofrece complementa claramente la exposición de los hechos y ayuda a los espectadores a imaginarse el drama que vivieron los habitantes de Barcelona. En el film, aunque se utiliza la ficción, ésta no traiciona la veracidad de los acontecimientos históricos.

5. *Mirant al cel* (2008) de Jesús Garay.

Jesús de Garay realiza un homenaje personal, a las víctimas de los bombardeos del mes de Marzo de 1938, en Barcelona. En la fecha en que se estrenó la película, 2008, se cumplían 70 años de los bombardeos ordenados por Benito Mussolini y ejecutados por la aviación legionaria italiana, destinada en las Baleares.

El objetivo de Garay es explorar la condición humana. La fragilidad de la presencia y la ausencia, así como, una consideración sobre los recuerdos, la memoria, el paso del tiempo y la visión de una ciudad desde distintas épocas. La historia de ficción pretende mostrar la memoria a partir de dos puntos de vista enfrentados: el de un aviador italiano que participó en los bombardeos a la ciudad y el de un artillero que la defendía. La película fue producida por Isona Passola de Massa d'Or Produccions, S.L. con la colaboración del Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya.

la historia de ficción pretende mostrar la memoria a partir de dos puntos de vista enfrentados: el de un aviador italiano que participó en los bombardeos a la ciudad y el de un artillero que la defendía

5.1. Los bombardeos de Barcelona de Marzo de 1938

Durante la Guerra Civil española, Barcelona se convirtió en una de las primeras ciudades bombardeadas de forma masiva (Alberti, 2004; Villarroya, 1999; Solé Sabaté, 2006; Jordana, 2008). Hasta ese momento las guerras no afectaban a la retaguardia, con este acto la guerra se extendía a cualquier territorio de los países contendientes. Su intención más evidente consistía en provocar el terror y la desmoralización de la población civil. Según las palabras del médico, Moisès Broggi, en aquel período, jefe de urgencias del Hospital Clínico de Barcelona:

los bombardeos a ciudades abiertas nunca se había hecho, era una cosa contraria a todos los preceptos de la moral y de la lógica. Bombardear ciudades abiertas, ¿para qué?. Los alemanes decían que lo hacían para desmoralizar a la población, pero la población ya estaba bastante desmoralizada. Lo que hacían con el bombardeo era incrementar el odio. Todo el mundo tenía un odio

tremendo contra aquellos aparatos que sembraban la muerte...
(Garay, 2008, 0:22:26)³

Broggi, también se refiere al discurso de Churchill a los londinenses, durante la II Guerra Mundial, en el que afirmaba que Londres tenía que tener el mismo espíritu que había tenido Barcelona para aguantar los bombardeos fascistas (Garay, 2008, 0:49:45).

Los primeros ataques a la ciudad se remontan al año 1936 cuando fue agredida desde el mar, sin ninguna consecuencia. A partir de 1937, se realizaron una serie de acciones bélicas que aumentaron hasta llegar a los mortíferos bombardeos de Marzo de 1938. El film presenta diversos testimonios de especialistas y de personas que vivieron los hechos.

La orden de agresión dictada por Mussolini solicitaba a los aviadores que efectuasen un ataque de martilleo cada hora. El número de víctimas de todos los bombardeos, sólo en la ciudad de Barcelona, fue de 3.000, de las cuáles, 1.500 corresponden a los tres días de Marzo, 16, 17 y 18 (Garay, 2008: 0:44:26; Villarroya, 1999). El film de Garay ofrece la información, a través de la entrevista al periodista y escritor italiano, Federico del Monte, que explica como el general Velardi obedecía las ordenes recibidas en un telegrama: «*Urgentísimo iniciar esta noche acción violenta sobre Barcelona con martilleo diluido en el tiempo*»⁴ (Garay, 2008, 0:44:26).

Las baterías del Carmelo, junto con las otras que defendían la ciudad, se convirtieron en una esperanza para los barceloneses. Según explica Manel, el artillero ficticio, están «*equipadas por 4 cañones Bikers del 105, los más potentes que hay, pueden disparar 25 tiros por minuto, están situadas a 270 metros de altura y tienen un ángulo de visión de 360º*». Después de la recreación ficticia, de las baterías del Carmel, se nos muestran imágenes fotográficas actuales del mismo espacio donde se puede comprobar la vista panorámica de toda la ciudad. Asimismo, la explicación se refuerza con la intervención del historiador, Gabriel Cardona, que ofrece información técnica de los cañones y de las otras baterías que existían, en Sant Pere Martir y Montjuïc. Y la intervención de protagonistas de los hechos: Francisco Folch, teniente al mando de la 112 batería antiaérea del Ejército Republicano y Josep Falcó, de la Escuadrilla de Vuelo Nocturno del Ejército Popular, exiliados en Toulouse desde 1939.

Es de especial mención el bombardeo del día 17 porque el impacto de una de las bombas al colisionar con un camión de trilita provocó un aumento de los efectos de la explosión. Tal y como se recoge en el comunicado oficial emitido por el capitán del cuerpo de Bomberos de Barcelona, Josep Castellví y de la Jefa de la Defensa Pasiva de la ciudad, Teresa Pou el día 17 de Marzo de 1938 a las 21:00 «*En línea recta desde la calle Balmes hasta el Paseo de Gracia personas y animales todos murieron en el acto*». Los protagonistas de estas acciones eran los trimotores Savoia-Marchetti SM79 (Garay, 2008, 0:00:00). Según Teodor Garriga, director de Radio Asociación de Catalunya (RAC), el bombardeo era tan grande y la fuerza de las explosiones tan fuerte, que no podían ni bajar al refugio que se

³ Traducido del original en catalán por los autores. Todos los diálogos entre comillas están traducidos del catalán, cuando no se indique lo contrario.

⁴ En italiano en el film.

encontraba debajo de su local y del bar Moka, en las Ramblas (Garay, 2008, 0:18:48).

Juan Goytisolo explica su recuerdo de la infancia, del día que vio partir a su madre sin saber que ya no la volvería a ver «... *Había ido de compras al centro de la ciudad y allí la pilló la llegada de los aviones. Cerca del cruce de Gran Vía con Paseo de Gracia...*»⁵ (Garay, 2008: 1:03:56; Goytisolo, 1985). En palabras de Goytisolo recordando a su madre, «... *la mujer en adelante desconocida caminaba con su abrigo, su sombrero, bolso hacia la ausencia definitiva de nosotros y de ella misma, la volición, el vacío, la nada... una extraña también para quienes, pasada la alerta, recogieron del suelo a aquella mujer ya eternamente joven... la señora que... se aferraba al bolso en el que guardaba los regalos destinados a sus hijos...*» (Garay, 2008, 17:32; Goytisolo, 1985).

5.2. El estilo del documental

El eje, que vertebra el montaje del film, gira entorno a una historia de ficción que se alterna con la sucesos reales que se quiere homenajear.

La trama de ficción: Para explicar y reflexionar sobre los hechos reales, Garay construye un discurso que mezcla imágenes de ficción e imágenes reales.

En la trama real, Jesús Garay busca honrar a los muertos utilizando una víctima ilustre, la madre del escritor Juan Goytisolo. Su historia ejemplifica, el millar de historias de las vidas que se truncaron en los tres días de los bombardeos de Marzo de 1938. La inclusión de este suceso utiliza los acontecimientos narrados en el libro *Coto Vedado* (1985) publicado por Juan Goytisolo.

Los protagonistas de la ficción: Mario Brindisi (Paolo Ferrari, Alessandro Morelli de joven), el atacante, piloto de la aviación fascista italiana. Este personaje, en la actualidad que reconstruye la ficción, es un catedrático, de Literarura Medieval, de la Universidad de Bologna, especialista en Danthe Alighieri. El film une simbólicamente las imágenes de la masacre de los tres días de Marzo con la recitación de los versos de la Divina Comedia, cuando Virgilio acompaña a Dante a la entrada del Infierno. Con este acto, Mario pide perdón por el daño causado a la ciudad.

María (Gabriela Flores), la nieta de Manel. Está produciendo un documental sobre los hechos y busca la memoria de su abuelo, que ya no puede recordar porqué está en el hospital en fase terminal. Ella se convierte en la consciencia de Mario que no quiere rememorar su etapa de la guerra, a causa del dolor que sus recuerdos le producen. Finalmente acepta hablar con María y recorre los escenarios del bombardeo de la ciudad y, finalmente, Mario puede aceptar sus acciones, perdonarse y reconciliarse con su memoria.

Manel Beltran (Manel Bronchud, Albert Prat de joven), el defensor, soldado de artillería, destinado en las baterías del Carmelo. Simboliza la situación de miles de ciudadanos anónimos, que sin pertenecer a ningún partido se ilusionaron con la República y con la autonomía de Catalunya. Su cometido era la defensa de la ciudad y de los ideales republicanos y catalanistas, para ello se alistaron de forma voluntaria al Ejército Popular. El fantasma de Manel, desde su lecho de muerte,

⁵ Las intervenciones de Juan Goytisolo son todas en castellano, en el film.

recorre los escenarios protagonistas de su experiencia bélica: la ciudad, su piso de Barcelona, donde la nieta guarda algunos recuerdos, las baterías del Carmelo, etc.

Tratamiento de la realidad:

- Imágenes de archivo de los acontecimientos mezclados con la trama de ficción, que muestran los efectos de los bombardeos sobre Barcelona: las víctimas, los destrozos materiales. Imágenes fotográficas y cinematográficas de los aviones que atacaban la ciudad, de las defensas antiaéreas, de la situación de los habitantes encontradas en diferentes archivos catalanes, españoles e italianos. Cabe señalar las filmadas por el ejército italiano, conservadas en el Istituto Luce S.p.A.

- Utilización de 3D producida por la empresa *Silverspace Animation Studios*, para reconstruir partes de la realidad.

- Dramatización de escenas que rememoran algunos hechos: niñas jugando a la rayuela y mirando al cielo. La madre de Juan Goytisolo, abandonando la casa de Viladrau yendo hacia Barcelona donde encontraría la muerte. Los pisos y bares con las cintas que se pegaban en las ventanas para proteger los vidrios. El metro de Barcelona.

- Utilización de espacios reales de la ciudad, como la Plaza de Sant Felipe Neri con las señales que dejó la metralla de una bomba, en las paredes de la Iglesia. El Pabellón de la República, Centro de Documentación Histórica del siglo XX, especializado en la II República y la Guerra Civil. El Carmelo con los restos de las baterías que defendieron la ciudad. El monumento construido delante del actual cine Coliseum, en memoria de las víctimas de los bombardeos con el panegírico: "A las personas muertas en los bombardeos fascistas (1937-1939) de la guerra civil en Barcelona y a todos los pueblos víctimas de otras guerras".

- Testimonios de personas que vivieron los bombardeos: ciudadanos anónimos, miembros del ejército popular republicano, miembros de los medios de comunicación y personal médico. Moisès Broggi, médico Hospital Clínico de Barcelona; Francisco Folch, teniente de la Bateria Antiaérea del Ejército Popular; Josep Falcó, comandante de la Escuadrilla de Vuelo Nocturno del Ejército Popular; Teodor Garriga, director de Radio Associació de Catalunya (RAC); Rosa Bagot, Núria Sanz, Montserrat Biosca, Bonifaci Giralt, Joan Rosell niños durante el conflicto que vivieron los bombardeos y los recuerdan, así como, Camil Roig, hermano de dos niños, Lluís Roig de 13 años y Hilari Roig de 14 que murieron con la bomba que cayó en el refugio de la plaza de Sant Felip Neri; Ermengol Passola, padre de la productora.

- Testimonios de expertos en el tema: Historiadores: Joan Villarroja, Josep M. Contel, Gabriel Cardona. Militares: Gabriel Cardona. Escritores: Juan Goytisolo, Federico del Monte, periodista y escritor italiano;

Algunos conceptos utilizados en la película:

En la película, Núria Sanz, uno de los testimonios reales de los acontecimientos, explica que jugaban a la rayuela y que cuando oían las sirenas miraban al cielo para ver por donde venían los aviones. El título de la película rememora esta acción que miles de ciudadanos de Barcelona realizaban cuando oían el ruido de los bombarderos acercándose.

Imágenes del cuadro de Picasso, *Gernika*, utilizado como símbolo de los horrores de la guerra. También fue un símbolo para la oposición franquista, durante la dictadura.

La utilización recurrente a los libros: *La Divina Comedia*; los encadenados a fotografías fijas en libros, de las niñas, las baterías, la gente corriendo hacia los refugios... El montaje va alternando las imágenes de reconstrucción y/o las contemporáneas con las de archivo.

Manel, el artillero de ficción, ejemplifica la situación de muchos compatriotas que tuvieron que exiliarse y murieron fuera de la tierra que amaban. En el documental, mientras él agoniza en un hospital de Toulouse, su espíritu deambula por las calles y por su piso de Barcelona, como símbolo de un retorno que nunca se produciría. El regreso final se materializa cuando su nieta, María, esparce las cenizas en la montaña del Carmelo. En una referencia clara a la imagen de los derrotados, con su muerte, se pregunta la protagonista ¿su memoria desaparece, el tiempo lo va diluyendo todo, se acaban borrando los recuerdos?

Mario, piensa que él y Manel están en paz y así se lo hace saber a María, ella responde: “ ... No, él defendía la democracia y también su piso, su casa. La casa donde nació. Una casa a la que nunca ha podido volver. Mi abuelo es un perdedor. Y ahora ha perdido también la memoria...” En este diálogo, la voz de María reproduce la opinión del autor del film, su punto de vista.

Música y sonido:

De todos es conocido que la banda sonora de un producto audiovisual se basa en músicas, ruidos, diálogos y sonidos no vococéntricos ni musicales. En todo caso, y a pesar de los innegables aciertos en el tratamiento de la voz en *off* o de sonidos reales como ambientes o bien referencias al mundo de los niños, el tratamiento acústico de la película de Garay se distingue precisamente por su banda sonora musical, debida a Fermín Muguruza, músico vasco nacido en 1963 y cuyo trabajo traslada en sonidos la dualidad realidad-ficción (documental-narración) que define la cinta objeto de nuestro estudio. Por una parte, se distinguen planos sonoros de corte clásico (con el soporte instrumental de violonchelo, guitarra y violín), electrónico (sintetizador y teclados) y etnográfico (el sítar y/o la txalaparta⁶).

Curiosamente, se observa a lo largo de la cinta un proceso de construcción-deconstrucción-construcción, a base de melodías reconocibles por sus referentes al inicio, su disgregación y la recuperación de los puntos de partida: la melodía inicial, con la base del violonchelo y las guitarras, remite indefectiblemente a *El cant dels ocells*, canción popular presumiblemente del siglo XVIII y que hizo célebre Pau Casals, el músico catalán que fue símbolo de la resistencia antifranquista y del exilio republicano. Esa melodía, solamente esbozada y sin que en realidad se resuelva o se desarrolle en su totalidad, va disgregándose a medida que avanza la cinta, a partir de lo que podría definirse como una «ilusión unitaria» (Chion, 1993, p. 95). La dualidad citada entre lo real (el documental con entrevistas a personajes testigos de lo que se narra) y lo ficcional (la relación entre María y el profesor Brindisi) se traduce en el hecho de que la primera apenas cuenta con música —solamente hay pequeñas y cortas frases a modo de transición entre secuencias—, mientras que por su connotación poética, la segunda cuenta con una banda sonora musical que

⁶ Se trata de un instrumento de percusión, de origen vasco.

desarrolla diversos temas con soportes instrumentales variados que responden a los planos citados más arriba. En todo caso, resulta interesante la cita textual de una parte del documental, con imágenes reales del bombardeo que arrasó una parte de Barcelona en 1938 combinadas con algunas recreadas –siempre en blanco y negro- con la inclusión de la banda musical original, resuelta con una orquesta, y en base a una melodía de corte triunfalista (*¿a modo de *peplum*?*), y como contraste respecto a la banda musical original de Muguruza. El otro bloque musical, diegético, es el charleston que escucha un anciano en su radio como preámbulo de la tragedia que se cierne a continuación en la capital catalana. Funciones de contraste, pues, que actúan a modo empático para subrayar el discurso y la tesis de la película.

Pero a lo largo de este artículo se ha insistido sobre los criterios posmodernos que articulan el discurso de la película de Garay, y la concepción musical de la cinta remite igualmente a esos criterios. Por una parte, la fragmentada resolución de los cortes musicales, tanto en sus criterios tímbricos como en su indefinición melódica; por otra parte, la cita de músicas precedentes (*El cant dels ocells*, la música diegética) y por otra la hibridación de corte multicultural que sustenta aquellos criterios tímbricos. No se trata, en definitiva, de una música que contribuya narrativamente (Radigales, 2007: 43), sino que actúa a modo de evocación de unas referencias sincrónicas, aunque con criterios poco unitarios, lo que da como resultado paradójico un planteamiento acorde con la división entre lo real y lo ficcional a lo largo de la película.

6. Conclusiones

Una producción de este estilo mezcla ficción y realidad, por tanto, se sitúa en un terreno donde los límites entre los dos macrogéneros se difumina. La película se puede clasificar como una *docufiction*, tal y como proponen, los profesores G. D. Rodhes y J. P. Springer (2006: 1-9), aunque se sitúa más allá, ya que permeabiliza los límites entre docudramas y *mockumentaries*. Según nuestra opinión la estructura de *Mirant al cel* (2008), participa de las dos clasificaciones. El trabajo del director se convierte en un homenaje y una reflexión muy personal, que le permite mezclar realidad y ficción para mostrar unos acontecimientos reales.

Si utilizamos el trabajo del profesor Bill Nichols, (2001: 125-130), la clasificación que más se acerca a nuestro estudio es la modalidad reflexiva, ya que existe un intento de mostrar a los espectadores la intervención del dispositivo cinematográfico e intenta establecer un terreno de negociación con el espectador. También consideramos aplicar la clasificación de la modalidad performativa porque muestra una visión subjetiva sobre las experiencias y la memoria (Nichols, 2001: 130-137). Incluso ante la duda entre utilizar una de las dos clasificaciones, podríamos definir un concepto nuevo, a partir de la mezcla de las dos anteriores. Una nueva modalidad que podríamos denominar elucubrativa o dilucidativa, que permitiera la mezcla entre la especulación personal y la mostración de la realidad más imparcial. Dejamos para el debate esta reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTÍ, Santiago y Elisenda (2004): *Perill de bombardeig!: Barcelona sota les bombes (1936-1939)*. Barcelona: Albertí Editor.
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- BARNOUW, Erik (1998): *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- BARSAM, Richard Meran (1992): *Nonfiction Film: a critical history*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University.
- BRUZZI, Stella (2000): *New Documentary. A critical introduction*. London; New York: Routledge.
- CHION, Michel (1993): *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós.
- GARAY, Jesús (2008): *Mirant al cel (Mirando al cielo)*.
- GOYTISOLO, Juan (1985): *Coto Vedado*. Barcelona: Seix Barral (1a. Edic).
- JORDANA, Cèsar August (2008): *Barcelona: 1938: la veu de les sirenes*. Barcelona: Edicions de 1984.
- MANOVICH, Lev (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona. Paidós.
- NICHOLS, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Blomington, Indiana University.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- LEDO, Margarita (2004): *Del cine ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.
- RADIGALES, Jaume (2007): *La música en el cinema*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.
- RODHES, Gary D.; SPRINGER, John Parris (2006): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Carolina del Norte, Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís (2002): *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos*, fotografía y televisión. Madrid: Alianza.
- SOLÉ SABATÉ, Josep Maria; VILLARROYA, Joan (2006): *Catalunya sota les bombes*. Barcelona: Edicions 62 / La Vanguardia.
- VILLARROYA i FONT, Joan (1999): *Els bombardeigs de Barcelona durant la Guerra Civil*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- WARD, Paul (2005): *Documentary: the margins of reality*. London: Wallflower.